

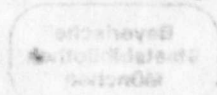
Roger W. Müller Farguell

Tanz-Figuren

Zur metaphorischen Konstitution
von Bewegung in Texten

Schiller, Kleist
Heine, Nietzsche

Wilhelm Fink Verlag



Dieses Buch ist die leicht überarbeitete Fassung einer Dissertation, die im Winter 1992 von der Faculté des lettres der Universität Lausanne auf Antrag von Prof. Christiaan L. Hart Nibbrig angenommen worden ist. Publiziert mit der Unterstützung der Universität Lausanne sowie des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Müller Farguell, Roger W.:

Tanz-Figuren : zur metaphorischen Konstitution von
Bewegungen in Texten ; Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche /

Roger W. Müller Farguell. – München : Fink, 1995

Zugl.: Lausanne, Univ., Diss., 1992

ISBN 3-7705-2990-1

ISBN 3-7705-2990-1

© 1995 Wilhelm Fink Verlag, München

Satz: Jönsson Satz & Grafik, München

Herstellung: F. Schöningh GmbH, Paderborn

Umschlagabbildung:

Etienne-Jules Marey: *Lancer d'une roue*,

Chronophotographie auf beweglichem Film, 1891

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

G09

Inhalt

Einleitung	7
1. Bewegung – Zur Geschichte einer Definition	19
2. Schiller	63
Bewegung als Freiheit der Form	63
»Schönheit der Bewegung« in Gattungstheorie und Anmutslehre . .	67
Die Serpentine als Ikone der technischen Form	74
Der Tanz in den Fesseln der Sprache	84
Teleophanie der Bewegung	98
Wallensteins dynamische Vision einer Ordnung der Dinge	103
3. Kleist	109
Formel und Metapher der Bewegung	109
Kleists Antwort auf Schillers »Tanz«	116
Exkurs: Kleists Figuralität des Denkens	122
Das Marionettentheater	133
Rationaler Mechanismus des Paradoxen	133
Wer regiert die Tanzfigur?	139
Mechanisierung der Figuren	148
Mathematik der Tropen	151
A. Ellipse	151
B. Hyperbel	153
Logik der Rhetorik	158
Bewegung der Inversion	162
Im Augenblick der Bewegung	166
Gravitation der Modelle	172
4. Heine	177
Tanzsignatur	177
Tanz auf dem Vulkan	185
Begegnung auf Distanz	194
Ein Solo zu zweit – Pomare und Salome	199
Tanz und Gelächter – re-signiert	213
Auf vierfüßigen Trochäen: Der Tanzbär Atta Troll	220
Getanztes Rätsel: Die Florentinischen Nächte	235
Unlesbarkeit der getanzten Signatur	262

5. Nietzsche	267
Tanzenkönnen mit den Füßen, mit der Feder	267
Die Sprache des Tanzes – Basler Vorlesungen zur Rhetorik des Leibes	271
Entfaltung der Tanzgebärde in der »Geburt der Tragödie«	274
Actio in distans – Rekonstruktion einer Bewegungstheorie	289
Gedanken-Sprünge: Nietzsches Lektüre der Vorsokratiker	311
Zarathustras Dis-tanz	318
Unter-Gänge	321
Über-Gänge	328
Fraktale Figuren des Tanzes	338
Allgemeine Bibliographie	349
Bibliographie Schiller	359
Bibliographie Kleist	361
Bibliographie Heine	364
Bibliographie Nietzsche	368
Dank	373

Einleitung

»[...] aujourd'hui il est vrai de dire
qu'on danse à livre ouvert.«¹

»Hic Rhodus, hic salta!« – Tanzenzukönnen, hier und jetzt, gilt seit dieser durch Äsop überlieferten Aufforderung an den Prahler, von seinen großen Sprüngen nicht nur zu reden, sie vielmehr auch zu vollbringen, als direkter Tatbeweis. Wer vom Tanzen reden will, muß sich seither die Frage nach dem Evidenzbeweis gefallen lassen. Tanze hier und jetzt! – oder sind sie erdichtet, deine kühnen Sprünge? Kann einer tanzen, wie er dichtet, so dichtet er wahr – anders aber lügt er nur besser, als er tanzt. Der bleibende Verdacht nämlich, daß Dichter lügen, wenn sie von kühnen Sprüngen erzählen, die nicht auf realen Boden zurückgeführt werden können, ist von den Zweifeln an der sprachlichen Vernunft einer der schärfsten und langlebigsten. Nun hat aber auch die bloße Evidenz ihre metaphysischen Tücken. Beispielhaft bleibt dafür die Gestalt des Diogenes, der einst Zenon entgegengetreten sei, während der Eleate darüber räsonierte, warum es keine Bewegung geben könne, und der, statt des besseren Arguments, schweigend im Kreis einherschritt, im analogen Nachweis, daß er dies wortlos doch kraft der Vernunft zu tun imstande sei.² Widerlegen läßt sich eine theoretische Konzeption der Bewegung freilich so am allerwenigsten, geschweige denn beweisen. Vom Eleaten Zenon über Galilei und Kopernikus bis hin zu den mechanistischen und energetischen Theorien der Neuzeit steht und fällt die Logik der Bewegung mit dem Darstellungsmodell, in das sie sich einschreibt. Der Evidenzbeweis ist letztlich keiner, weil er sich an der problematischen Stelle

1 Voltaire: *Siècle de Louis XIV*, in: *Œuvres complètes*, Paris, Aux deux-ponts, 1791, Bd. 20, S. 33.

2 Sören Kierkegaard, der die Anekdote vermutlich aus Hegels *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* kannte, hat diese Szene als Muster der Komplementarität reflexiver und analoger Bewegungsfiguren an den Anfang seiner Schrift *Die Wiederholung* gesetzt. Im 3. Kapitel von *Der Begriff der Angst* versucht er den hier angeschnittenen *κίνησις*-Konflikt zwischen Eleaten und Herakliteern mit dem platonischen Begriff des »Augenblicks« (*ἄτοπον*) zu schlichten, der Sprung und Übergang vermittelt. [Sören Kierkegaard: *Die Wiederholung* sowie *Der Begriff der Angst*, aus dem Dänischen von G. Jungbluth, in: *Jubiläumsausgabe. Philosophisch-theologische Schriften*, herausgegeben v. H. Diem und W. Rest, J. Hegner, Köln und Olten 1956, Bd. II, 2, S. 329. Vgl. Johann Tzavaras: *Bewegung bei Kierkegaard*, Europäische Hochschulschriften, Reihe 20, Philosophie 32, Lang, Bern und Frankfurt a. M. 1978, S. 72ff. Tzavaras versteht das Gegeneinander von vor- und rückstoßender Bewegung in Kierkegaards Schriften als Ironie (S. 11ff.). Christa Kühnhold ist der Kierkegaardschen Frage nach dem »Wie der Bewegung« nachgegangen, die auch im Hegelschen Begriff der »Vermittlung« nicht im Sinne eine Aufhebung beantwortet werden könne. Die Setzung der Plötzlichkeit und deren Durchbrechung im »qualitativen Sprung« der Reflexion sei die Kierkegaardsche Antwort auf die Hegelsche Bewegung der »Vermittlung«. Christa Kühnhold: *Der Begriff des Sprunges und der Weg des Sprachdenkens. Eine Einführung in Kierkegaard*, de Gruyter, Berlin und New York 1975, bes. S. 29–44]

vom sprachlogischen Erklärungsmodell abkoppelt, das er doch seinerseits so lange in Anspruch nimmt, wie die Konstitution von Wahrheit aus ›Wahr-Nehmung‹ behauptet wird. Erst sprachlogisch bestimmt, wird eine Konzeption der Bewegung überprüfbar nach Maßgabe des figurativen Modells, in dem sie sich darstellt. Oder anders: Beweiskraft ist eine Funktion des Modells, das zu beweisen erlaubt. Für eine Studie wie diese, die sich der Bewegung in Texten widmet, mag das Wissen um die Modellbedingtheit dargestellter Bewegung davor schützen, der Unmittelbarkeit von Bewegungserfahrung beim Lesen das Wort zu reden. Diese Studie ist im Bewußtsein verfaßt, daß auch der Tanz in Texten, wie jede andere Bewegungsform auch, erst mittelbar, nämlich durch Darstellung, die ästhetischen Bedingungen schafft, um über Bewegung diskutieren zu können. Der Tanz als ästhetisches Darstellungsproblem in Texten ist insbesondere einer eigenen, nicht generalisierbaren ästhetischen Logik verpflichtet, wenn er mit Mitteln der sprachlichen Figuralität stets aufs neue den Eindruck von Bewegung evoziert.

Der Titel dieses Buches verweist auf den Versuch, anhand der Thematik des Tanzes in der deutschsprachigen Literatur von Schiller über Kleist und Heine bis hin zu Nietzsche die Ästhetik seiner figurativen Darstellung zu problematisieren. Dies soll zunächst heißen, daß am Phänomen der Bewegung nicht primär das Vorkommen bewegter Subjekte und Objekte in Texten interessiert, etwa im Sinn einer Toposforschung, sondern vielmehr die ästhetische Seite eines Darstellungsprozesses der Bewegung erfragt werden soll. Diese Einschränkung des Erkenntnisinteresses auf das Feld innerliterarischer Darstellungsprozesse erfordert notwendig Kategorien stilistischer und rhetorischer Art, um die Bewegung als kunstvolle Beziehung von Darstellung und Dargestelltem im Text nachzuweisen.

Wer über die metaphorische Konstitution von Bewegung in Texten spricht, sieht sich mit der Frage konfrontiert, ob die Rede danach zielt, Bewegung als Motiv zu erfassen, oder aber ob Bewegung ganz allgemein als Metapher für dynamische Prozesse in Texten und von Texten steht. Beides ist hier gemeint und doch keines für sich allein. Wenn, wie es seit dem 16. Jahrhundert üblich ist, das literarische Motiv in seinem mittellateinischen Wortsinn als *motivum* aufgefaßt wird, das heißt als ›Beweggrund‹ des narrativen Vorganges, in dem ein handlungstreibendes Element gesehen werden kann, so wäre es entweder tautologisch oder aber doppelbödig, von einem ›Bewegungs-Motiv‹ zu sprechen: ›Bewegt‹ doch ein Motiv schon *per definitionem* das literarische Geschehen. Die vorliegenden Studien haben sich zum Ziel gesetzt, dieser Doppelung nicht einfach zu entfliehen, als vielmehr gerade in der mimetischen Annäherung von Dargestelltem und Darstellung ein ästhetisches Problem zu erkennen. Die Frage nach der Figuralität des Tanzes soll dabei eine thematische mit einer rhetorisch-texttheoretischen Lektüre verbinden.

Was heißt aber Bewegung in Texten, und was wird unter dem Stichwort ›Tanz-Figuren‹ verstanden? Die Möglichkeiten, den Eindruck von Bewegung in Texten zu definieren, zu ordnen und zu systematisieren, sind mannigfaltig.

Nebst dem genannten Forschungsinteresse für das Motiv und dessen isotopischen Formen im literarischen Text ist die Analyse musikalischer Elemente wie Rhythmus, Akzent und Kadenz der Satzmelodie denkbar, die eine Vorstellung von Bewegung in Texten suggerieren können.¹ Auch der Versuch, den Eindruck von Bewegung und Ruhe an bestimmte Wortarten und syntaktische Strukturen zu binden, ist bereits unternommen worden.² Nicht zu vergessen wären überdies die linguistische Dimension des Shiftings einzelner Satzmuster³ und der rezeptive Eindruck von Bewegung durch Suspension erwartbarer narrativer Strukturen.⁴ Was die Rezeptionsästhetik als Subversion der vom Text nahegelegten Leserichtung für die Erfahrbarkeit von Bewegung in Texten bestimmt, also die Struktur von Kontinuitätserfahrung durch rezeptive Diskontinuität, wird von der Kognitionsforschung des Lesens bestätigt. Analog zur Bildrezeption werden in der Physiologie des Lesens in der Regel drei diskontinuierliche Parameter unterschieden – der Ort der Fixierung, die Fixationslänge und die Sprunglänge (Saccadenlänge) zwischen Fixierungen –, aus deren Konfiguration sich der subjektive Eindruck einer linearen Lesebewegung empirisch ergibt.⁵ Während die Bewegung des Lesens bei der Wahrnehmung eines Textbildes empirisch sprunghaft verläuft, erzeugt die Rekonstruktion figurativer Bewegungsformen die notwendigen Kontinuitätseffekte zur Synthese rezeptiver Textkohärenz. Trefflich hat Sigmund Freud diese rezeptiven Synthesen einmal als »Wortbewegungsbilder« bezeichnet.⁶ Der Versuch, literarische, linguistische und lesephysiologische Bewegungsformen in der Rezeptionsforschung systematisch zu verbinden, steht allerdings weiterhin aus.

Nebst der Rezeptionsforschung ließe sich auch in textanalytischer Hinsicht systematisch ordnen, was typologisch bestimmt zur Deutung von Bewegungsformen in der Literatur anfällt, und, gewissermaßen im »Durchschnitt« zahlreicher Faktoren, sogar ein Epochenspezifikum für die »dynamische Kultur des 19. Jahrhunderts« rekonstruieren.⁷ Diese Parallelführung literarischer »Leitmo-

1 Didaktisch bewußt typisierend, hat Wolfgang Kayser vier »rhythmische Gestalten« literarischer Sprache ermittelt, die er den »fließenden« (259), »strömenden« (260), »bauenden« (261) sowie den »tänzerischen Rhythmus« (262) nennt. [Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, Francke, Bern und München 1948]

2 Vgl. Wilhelm Schneider: *Nomen und Verbum als Ausdruckswerte für Ruhe und Bewegung*, in: *Zeitschrift für Deutschkunde*, herausgegeben v. W. Hofstaetter, Leipzig 1925, Jg. 39, S. 705-723.

3 Vgl. Dieter Krohn: *Verbinhalt und semantische Merkmale*, Studien zu pragmatischen und syntagmatischen Relationen im Bedeutungsfeld der menschlichen Fortbewegung im heutigen Deutsch und Schwedisch, Göteborger germanistische Forschungen, Bd. 13, 1975.

4 Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, W. Fink, München 1984 (2. erw. Aufl.).

5 Vgl. Keith Rayner (Hrsg.): *Eye Movements in Reading. Perceptual and Language Process*, New York 1983. Ferner: Sabine Gross: *Schrift-Bild. Die Zeit des Augen-Blicks*, in: *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, herausgegeben v. G. Ch. Tholen und M. O. Scholl, Acta humaniora, Weinheim 1990, S. 231-246.

6 Sigmund Freud: *Das Unbewußte*, in: *Studienausgabe*, Bd. 3, Fischer, Frankfurt a. Main 1982, S. 170

7 Vgl. Jürgen Link und W. Wülfing: *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen*, in: *Sprache und Geschichte*, Klett-Cotta, Stuttgart 1984, Bd. 9.

tive« und historischer Handlungsparadigmen ist insbesondere im Zeichen der Diskurstheorie verschiedentlich geleistet und etwa unter dem Aspekt des Ballonflugs,¹ der Eisenbahnfahrt² oder des Telegraphen- und Postverkehrs³ behandelt worden. Viele lesenswerte Studien sind mit dem Anspruch entstanden, den Tanz als kritische Metasprache der zeitgenössischen Kultur zu verstehen.⁴ Unter ihnen sind vor allem jene hervorzuheben, die sich dem problematischen Verhältnis von Motiv und Metapher des Tanzes im einzelnen Text insofern stellen, als untersucht wird, wie das Motiv des Tanzes als Metapher seiner Darstellung zu verstehen ist.⁵ Daß Tanz eine Funktion seiner metaphorischen Darstellung ist und sich dadurch zwischen »Metapher und Bewegung« Interferenzen ergeben, ist von philosophischer Warte aus wie auch aus der Sicht des Bewegungsdesigns

- 1 Vgl. Karl Riha: *Reisen im Luftmeer. Ballonfahrten und Ballonfahrer als Motive der Literatur*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 1983, Nr. 86, S. 109-124.
- 2 Vgl. Dirk Hoeges: *Alles veloziferisch. Die Eisenbahn – vom schönen Ungeheuer zur Ästhetik der Geschwindigkeit*, Rheinbach-Merzbach 1985.
- 3 Friedrich A. Kittler (Hrsg.): *Diskursanalysen 1: Medien*, Opladen 1987.
- 4 Inge Baxmann: »Die Gesinnung ins Schwingen bringen«, *Tanz als Metasprache und Gesellschafts-utopie in der Kultur der zwanziger Jahre*, in: *Materialität der Kommunikation*, herausgegeben v. H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1988, S. 360-373; dies.: *Traumtänzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur*, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, herausgegeben von H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1991, S. 316-340; vgl. ferner Carol Dieth: *The Dance Theme in German Modernism*, in: *German Life and Letters*, Oxford 1991, Bd. 44, Nr. 4, S. 330-352; Langdon Elsbree: *The Purest and Most Perfect Form of Play: Some Novelists and the Dance*, in: *Criticism*, Fall 1972, S. 361-72; Frank Kermode: *The Dancer*, in: *Romantic Image*, Routledge and Kegan, London 1957, S. 49-91; Myung Whan Kim: *Dance and Rhythm: Their Meaning in Yeats and Noh*, in: *Modern Drama*, 15, no. 2, September 1972, S. 195-208; James Lester Miller: *Choreia: Visions of the Cosmic Dance in Western Literature from Plato to Jean de Meun*, University of Toronto Press, Toronto 1979; Deirdre Priddin: *The Art of Dance in French Literature*, Adam and Charles Black, London 1952; Susan Sontag: *On Dance and Dance Writing*, in: *New Performance*, 2, no. 3, S. 72-81. Leona van Vaerenberg, *Tanz und Tanzbewegung. Ein Beitrag zur Deutung deutscher Lyrik von der Dekadenz bis zum Frühexpressionismus*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1106, P. Lang, Frankfurt u. a. 1991; dies.: *Der dionysische Tanz und das »Lebenspathos« der Jahrhundertwende: Eine Interpretation lyrischer Texte*, in: *Neophilologus*, 1985, Bd. 69 (4), S. 579-589. Rolf-Peter Janz: *Drama, Tanz und Mode: Inszenierungen des Körpers in den zehner und zwanziger Jahren*, Vorträge des Germanistentages Berlin 1987, in: *Das Selbstverständnis der Germanistik: Aktuelle Diskussion*, herausgegeben v. Norbert Oellers, Niemeyer, Tübingen 1988, S. 218-227.
- 5 Peter Utz: *Der Schwerkraft spotten. Motiv und Metapher des Tanzes im Werk Robert Walsers*, in: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*, 1984, Bd. 28, S. 384-406; vgl. auch Georg Kurscheidt: »Stillstehendes Galoppieren« – der Spaziergang bei Robert Walser. *Zur Paradoxie einer Bewegung und zum Motiv des »stehenden Sturmlaufs« bei Franz Kafka*, in: *Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heidelberg 1987, Bd. 81, Heft 2, S. 131-155. Im Hinblick auf die Bewegung menschlichen Ganges vgl. Hans-Jost Frey: *Le thème de la marche interrompue dans l'œuvre de Vigny*, in: *Mouvements premiers*, Festschrift für G. Poulet, Paris 1972, S. 160-176; ferner Gerhard Kurz: *Darstellungsformen menschlicher Bewegung in der Illias*, in: *Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaft*, neue Folge, 2. Reihe, Winter, Heidelberg 1966, und Jacobus J. Plessen: *Promenade et poésie, l'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, Utrecht/Le Haye/Monton 1967.

betrachtet worden.¹ Wenn sich die nachfolgenden Studien indes nicht darauf konzentrieren, den Tanz als »Lebenssymbol« zu erörtern,² auch nicht dem Gattungsproblem nachgehen³ noch die literarische Figur des »Tänzers« in Parallele zu seiner Individualisierung im Ausdruckstanz⁴ und seiner »lebendigen Sprache«⁵ zu setzen versuchen, statt dessen aber die Figuralität der Bewegung im individuellen Werk ausgewählter Autoren untersuchen,⁶ so geschieht dies nicht etwa aus Ignoranz oder gar in der Absicht, die vorgenannten methodischen oder inhaltlichen Ansätze überwinden zu wollen, sondern aus der Überzeugung des Verfassers, daß die Fiktion von Bewegung im dargestellten Tanz einer textimmanenten Logik entspringt, deren stringenter Nachweis im einzelnen zu erbringen ist. Auf der Suche nach einer bildsprachlichen Logik in den »Tanz-Figuren« sollen hier mit textwissenschaftlichen Mitteln unterschiedliche tropologische Relationen als Modus textueller Bewegung erforscht werden. Vorausgesetzt, daß es keine Bewegung an sich geben, keine Tanzform also ohne etwas Tanzendes gedacht werden kann, dann dürfte die Figuralität des Tanzes im Text als interessanter Spezialfall gelten, insofern darin Form und Inhalt, Subjekt und Objekt, Äußeres und Inneres, Zeichen und Referent vermittelt sind. Als Sonderform der Bewegung ist der Tanz auch eine literarische Erscheinung besonderer Güte, die von jedem apriorischen Modell einer deduktiven Definition verfehlt werden muß, indem der Modus einer Bewegung erst induktiv erfaßbar wird, das heißt auf dem Wege einer synthetisierenden Lektüre bildlogischer Einzelvorgänge. Die Analyse textueller Bewegung unterliegt einem unabschließbaren Regreß, der laufend den Modus jener Bewegung rekonstruiert, die beim Lesen figurativer Prozesse entsteht.

1 Jörg Villwock: *Metapher und Bewegung*, in: *Frankfurter Hochschulschriften zur Sprachtheorie und Literaturästhetik*, herausgegeben von D. Kimpel, P. Lang, Bern und Frankfurt a. M. 1983; ferner Lincoln Kirstein: *Movement and Metaphor*, Praeger, New York 1970

2 Wolfdietrich Rasch: *Tanz als Lebenssymbol im Drama um 1900*, in: ders.: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze*, Metzler, Stuttgart 1967.

3 Vgl. Isolde von Bülow: *Der Tanz im Drama, Untersuchungen zu W. B. Yeats' dramatischer Theorie und Praxis*, in: *Studien zur englischen Literatur*, herausgegeben von J. Kleinstück, Bd. 1, Bouvier, Bonn 1969.

4 Vgl. Wolfgang Rothe: *Tänzer und Täter: Gestalten des Expressionismus*, V. Klostermann, Frankfurt a. M. 1979; vgl. ferner: Adina Armelagos und Mary Sirridge: *The In's and Out's of Dance: Expression as an Aspect of Style*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36, no. 1, Fall 1977, S. 15-24; David N. Best: *Expression in Movement and the Arts*, Harry Kampton, London 1974; Guy Ducrey: *Écrire la danse au tournant du siècle: Loie Fuller ou le règne de l'ambivalence*, in: *La danse. Art du XX^e siècle*, herausgegeben von J.-Y. Pidoux, Payot, Lausanne 1990, S. 97-115.

5 Mary Wigman: *Die Sprache des Tanzes*, E. Baltenberg, München 1963, S. 10; vgl. dazu auch Rudolf Laban: *The Language of Movement*, Plays, Boston 1974.

6 Ebenso vgl. G. H., Hertling: *Theodor Storms Novelle »Auf der Universität: Zur Funktion und Bedeutung von »Tanz« und »Contretanz«*, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*, 1989, Bd. 38, S. 83-97. Ferner Gad Kaynar: *A Rhetorically Oriented Analysis of Strindberg's The Dance of Death*, in: *Assaph: Studies in the Theatre*, 1986, Bd. C(3), S. 109-134. Reinhold Schlöterer: *Elektras Tanz in der Tragödie Hugo von Hofmannsthal*, in: *Hofmannsthal Blätter*, 1986, Bd. 33, S. 47-58.

Im Anschluß an die Hypothese, Bewegung des Textes sei eine Funktion der Lektüre seiner Figuren, muß konsequenterweise gefragt werden, welche Autorität diesen rhetorischen Figuren im Akt des Lesens zukommt. Die Frage ist zu klären, inwiefern in den jeweiligen Texten figurative Prozesse nachweisbar sind und genau zu erforschen, bis zu welchem Grad sich die figurative Logik von Texten hermeneutisch noch erklären und kontrollieren läßt.¹ Wie weit ist es einer hermeneutischen Logik möglich, jenen Umschlagsort optimal zu definieren, wo die Eigendynamik textueller Tropologie sich dem beherrschenden Zugriff der Lektüre wieder entwindet? Es geht dabei nicht zuletzt um das methodische Moment, worin die Logik der Hermeneutik notwendig in Dekonstruktion umschlagen muß.

Es besteht in der Tat eine theoretisch erklärungsbedürftige Interferenz zwischen der Figuralität des Tanzes und dem Prozeß ihrer »De-Figuration« durch die Lektüre. Ansätze zu einer theoretischen Konzeption dieser Interferenz finden sich vor allem bei den Begründern des (Post)-Strukturalismus. Roman Jakobsons Versuch etwa, die »poetische Funktion« eines Textes darin zu bestimmen, daß die rhetorischen Figuren auf die Ästhetik des Textes zurückweisen, geht bereits in diese Richtung.² Rhetorik als Texttheorie fußt spätestens seit Jakobson auf der Annahme, daß der »Selbstverweisungscharakter der Sprache« sich in der »Rhetorik der Figuren« auch textanalytisch rekonstruieren läßt.³ Gérard Genettes Verständnis der »rhétorique des figures« als eines Systems von Figuren, die auf ihre eigene rhetorische Form rekurrieren,⁴ ist ebenso auf die Selbstreferenzialität des Textes verpflichtet wie Michael Riffaterres Begriff der stilistischen »Konvergenz« rhythmischer und rhetorischer Figuren.⁵

Auch Hans Blumenberg hat in seinen *Paradigmen zu einer Metaphorologie* auf die Selbstbewegung der Metapher hingewiesen, wenn er hervorhebt, daß die Metapher Bewegung sowohl mimetisch darstellen könne als auch selbst »zur Bewegung fähig« sei.⁶ Gewiß kann mit Blumenberg gesagt werden, daß jeder

1 Als »figurative comparison« bezeichnet Robert J. Fogelin den Versuch, die Ellipse, die jede Metapher durch die Auslassung des logischen »so wie« in die argumentative Struktur von Sätzen schlägt, dadurch zu schließen, daß Rechenschaft über die Modellstruktur der jeweiligen Metapher sowie über die Modellstrukturen zwischen Metaphern abgelegt wird. Fogelins »Theory of figurative comparisons« entgeht freilich die metaphorische Struktur der Ellipse selbst. [Robert J. Fogelin: *Figuratively Speaking*, Yale University Press, New Haven, London 1988]

2 Roman Jakobson: *Linguistik und Poetik*, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, hrsg. v. J. Ihwe, Frankfurt a. M. 1972, Bd. I, S. 99ff.

3 Heinrich F. Plett: *Die Rhetorik der Figuren. Zur Systematik, Pragmatik und Ästhetik der »Elocutio«*, in: *Rhetorik*, hrsg. v. J. Kopperschmidt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1990, Bd. I, S. 129-154, zit. S. 145. Vgl. W. Tatarkiewicz: *The Aesthetics of Rhetoric*, in: *History of Aesthetics*, hrsg. v. J. Harrell, The Hague u. a. 1970, Bd. I, S. 259-265.

4 »La rhétorique est un système des figures. [...] Définition presque tautologique, mais non pas tout à fait, puisqu'elle met l'être de la figure dans le fait d'avoir une figure, c'est à dire une forme.« [Gérard Genette: *Figures. Essais*, Édition Seuil, Paris 1966, Bd. I, S. 208f., zit. S. 220]

5 Michael Riffaterre: *Strukturelle Stilistik*, München 1973, S. 56ff.

6 Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn 1960, S. 131.

Tropus im Sinne der klassischen Rhetorik durch eine charakteristische Bewegungsform definiert ist, die in den unterschiedlichen Operationen des Wendens (*τρόπος*), Verschiebens (*μεταφορά*) oder Werfens (*μετα-, παρα-, συν-, ὑπερ-, βολή*) eine bestimmte rhetorische Figur generiert. Sprache erweist sich in dem Maße als beweglich, wie sie durch die interne Motorik ihrer Figuralität gedankliche Modelle schafft, ohne die der Vorgang des Bezeichnens unmöglich wäre. Diese Bewegung der Figuralität kann als sprachimmanente Bewegung bezeichnet werden.

Es wäre nun mit Paul de Man zu fragen, wie denn Sprache ohne Figuralität überhaupt zu denken sei, wenn »die Beziehung zwischen dem buchstäblichen und dem figuralen Sinn einer Metapher« bereits in sich wieder figurativ ist, das heißt durch eine Bewegung der Verschiebung und der Übertragung konstituiert wird und deshalb auch »in dieser Hinsicht stets metonymisch« ist.¹ Jean-François Lyotard hat diese strukturelle Voreingenommenheit der Sprache für die Figuralität »le parti pris du figural« genannt.² Jede buchstäbliche Bedeutung gehe durch ein Moment des figurativen Transfers hindurch zu ihrer bildlichen Vorstellung. Im Französischen wird dafür den Begriff des »se figurer« verwendet; im Englischen bezeichnet das Verb »to figure out« diesen Akt des Verstehens im Sinne einer Lösung des jeweils gestellten Repräsentationsproblems. Buchstäbliches Verstehen von Bewegung in Texten heißt deshalb immer auch, deren semiotischen Charakter als semantisches Problem zu entziffern und damit die Schrift als Figur zu verstehen, in der Schreiben und Lesen ursprünglich und endlos differieren. Analytisches Lesen, wie es in den folgenden Studien geübt werden soll, kann demgegenüber als Umkehrung dieser semantischen Konfiguration definiert werden, nämlich als Prozeß der Defiguration im Sinne einer Lektüre der figurativen Prozesse, die für die Vorstellung von Bewegung in Texten konstitutiv sind. Lyotard hat diese aktive Form der analytischen Lektüre als Dekonstruktion des Signifikationsprozesses bezeichnet, in dem der »Sinn« eines Textes konstruiert wird. »On veut que les mots *disent* la préeminence de la figure, on veut *signifier* l'autre de la signification. [...] Construire le sens n'est jamais que déconstruire la signification.«³ Die Figuren des Tanzes in Texten zu verstehen heißt demnach, die Bewegungsformen bildhafter Strukturen zu dekonstruieren, durch die der Tanz in Texten erst vorstellbar wird. Der Versuch, Bewegung in Texten zu lesen, arbeitet deshalb mit der Defiguration ihrer Bildstruktur; dieser Vorgang kann mit Paul de Man als »Allegorie des Lesens« bezeichnet werden. Er wirft die Frage auf, was das Lesen von tropologischen Bewegungen in Texten überhaupt sei. So mag in der Metapher der »Tanz-Figuren« auch die Chiffre einer Methode gesehen werden, die es unternimmt, im Zugriff auf die literarischen Themen der Bewegung die Frage nach ihrer (figu-

1 Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen von W. Hamacher und P. Krumme, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988, S. 104.

2 Jean-François Lyotard: *Discours, Figure*, Édition Klincksieck, Paris 1971.

3 Jean-François Lyotard: *Discours, Figure*, a. a. O., S. 18f.

rativen) Lesbarkeit aufzuwerfen, eine Frage, die nicht a priori beantwortet werden kann, sondern sich erst aus dem *close reading* der jeweiligen Texte und der Figuralität ihrer Tanz-Figuren ergibt.

Gerade von solcher Themenstellung, die die Bewegung in Texten als Funktion ihrer Figuralität erklärt und dabei von defigurativen Prozessen des Lesens spricht, ist die Diskussion der theoretischen Rahmenbedingungen zu erwarten, in denen die praktische Arbeit der wissenschaftlichen Lektüre schließlich ihre Geltung erlangen soll. Die hier zur Diskussion gestellte Thematik der Figuralität des Tanzes beabsichtigt indessen in keiner Weise, zu einer abschließenden theoretischen Modellbildung zu gelangen, einem literaturwissenschaftlichen Paradigma etwa, das Problemlösungen im Sinne einer Diskurstheorie anbieten will.

Die hier vorgelegte These einer tropologischen Funktionsbestimmung von Bewegung nimmt daher einen heuristischen Stellenwert ein. Ihr liegt die Annahme zugrunde, daß es für das Phänomen der Figuralität von Bewegung in Texten keine allgemeine Erklärung, sondern lediglich besondere, in jedem Werkzusammenhang individuell zu analysierende Sonderfälle einer ästhetischen Bewältigung des Darstellungsproblems gebe.

In bezug auf die Ästhetik des Tanzes ist dieses scheinbar ausweichende Verhalten der Theorie einem nur vage definierbaren Gattungsgegenstand gegenüber bekannt. Das ephemere und an die menschliche Präsenz gebundene Phänomen des Tanzes ist in der Geschichte der Philosophie von Aristoteles bis Hegel als Gegenstand einer kunsttheoretischen Auseinandersetzung in der Regel ausgeklammert worden. Dies mag daran liegen, daß der Tanz sich einer philosophischen Begriffsbildung entzieht, die sich nach definitiver Exaktheit und hierarchischer Ordnung orientiert. Mithin läßt sich die Kunst des Tanzes, die bis ins 18. Jahrhundert weitgehend schriftlos blieb, in die logozentrische Praxis der Textexegese auch nur schwer integrieren. Die Geschichte der ästhetischen Begriffsbildung zum Tanz ist deshalb, wie Francis Sparshott dies unlängst erwiesen hat,¹ identisch mit der Geschichte ihrer Ausgrenzung aus dem Kanon der schönen Künste. Seitens der ästhetischen Theorie ist dem Tanz als Element der darstellenden Künste (abgesehen von seiner rituellen Funktion) nur geringe Beachtung geschenkt worden. Dies ändert sich erst mit der Semiotik des 18. Jahrhunderts, die den Tanz als Zeichensystem entdeckt. Zwar wird die choreographische Ordnung der griechischen Tragödie schon in der italienischen

1 Francis E. Sparshott: *Why Philosophy Neglects the Dance*, London 1983; und ders.: *Off the Ground. First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*, Princeton University Press, Princeton 1988. Sparshotts Darstellung übergeht allerdings die theoretische Begriffsbildung zum Tanz im deutschen Kulturraum vor Hegel, worunter namentlich die Diskussion gattungstheoretischer und semiotischer Aspekte im 18. Jahrhundert leidet. In diese Lücke springt Gerold Ungeheuers Aufsatz *Der Tanzmeister bei den Philosophen: Miszellen aus der Semiotik des 18. Jahrhunderts* [in: *Kodikas/Code*, G. Narr, Tübingen 1980, Bd. 2, Nr. 4, S. 353-376].

Renaissance als symbolische Ordnung im profanen Raum des Hofes repatriert,¹ als semiologisch kohärent lesbares Zeichensystem wird der Tanz aber erst mit der Labanschen Tanznotation² und der Möglichkeit zur kinematographischen Aufzeichnung zu Beginn unseres Jahrhunderts eingeführt.

Die vorliegende Studie will dieser besonderen theoriegeschichtlichen Situation Rechnung tragen, indem die zur Diskussion gestellten Begriffe zunächst nicht positiv definiert, sondern historisch hergeleitet und unter dem Gesichtspunkt ihrer jeweiligen epistemologischen Modellfunktion beschrieben werden. Dementsprechend sollen im folgenden anstelle einer globalisierenden Definition von Bewegung in Texten einige theoretische Prämissen geklärt werden, die zur Problematisierung beitragen können. Dies soll in Form eines chronologischen Überblicks über die wichtigsten bewegungstheoretischen Modellbildungen in Philosophie und ästhetischer Theorie geschehen.

Nicht summierender Gelehrsamkeit gilt es dabei den Tribut zu zollen, sondern eine Leseerfahrung zu ermöglichen, die die Lektüre von Texten über Bewegung in die Bewegung ihrer Modellwerdung miteinschließt, ohne dabei deren jeweilige Geltung notwendig zu entwerthen. Im Durchgang durch die verschiedenen Weisen, sich zum Problem der Bewegung und ihrer Ästhetizität theoretisch zu verhalten, soll schließlich versucht werden, den Übergang zu bezeichnen, an dem traditionelle Paradigmen der Bewegungstheorie an den Diskussionshorizont einer aktuellen Theoriebildung heranreichen, der sich besonders in der Praxis poststrukturalistischer Literaturtheorie abzuzeichnen beginnt.³ Dabei gilt es zu bedenken, daß unter dem Begriff der »dargestellten Bewegung« ein ästhetischer Vermittlungsprozeß zu verstehen ist, der im Modus

- 1 Vgl. Rudolf zur Lippe: *Naturbeherrschung am Menschen. Körpererfahrung als Entfaltung von Sinnen und Beziehungen in der Ära des italienischen Kaufmannskapitals*, Syndikat, Frankfurt a. Main² 1981. Vgl. ferner Rudolf Braun: »The Invention of Tradition«: Wilhelm II. und die Renaissance der höfischen Tänze, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 1986, Bd. 82 (2), S. 227-249, sowie Rudolf Braun und David Gugerli: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*, Beck, München 1993. Einen ausgezeichneten Einblick in die Thematik der Geschichte von Bewegung im Raum vermitteln die verschiedenen Arbeiten von August Nitschke: *Körper in Bewegung. Gesten, Tänze und Räume im Wandel der Geschichte*, Zürich/Stuttgart 1989; ders.: *Bewegungen in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 1987; ders.: *Naturerkenntnis und politisches Handeln im Mittelalter. Körper – Bewegung – Raum*, Stuttgart 1967.
- 2 Rudolf Laban: *The Language of Movement*, Plays, Boston 1974; ders.: *The Mastery of Movement* (1940), deutsche Übersetzung: *Die Kunst der Bewegung*, F. Noetzel, Wilhelmshaven 1988. Vgl. dazu Harald Szeemann (Hrsg.): *Zum freien Tanz, zur reinen Kunst*, Kunsthau Zürich 1990.
- 3 Jürgen Habermas faßt die Prämissen richtig zusammen, wenn er schreibt, die dekonstruktivistische Literaturtheorie gehorche »denselben rhetorischen Maßstäben wie ihre literarischen Gegenstände« (*Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M. 1985, S. 224). Die methodologische Mimesis von poetischer Rede und texttheoretischer Reflexion läßt in der Tat die idealisierende Trennung von fiktionalem Raum und pragmatischer Textinterpretation unwirksam werden, wie Habermas kritisch feststellt (a. a. O., S. 240). Entgegen dem Habermasschen Vorwurf, dekonstruktive Argumentation verleugne jeden »verständigungsorientierte[n] Sprachgebrauch«, gilt es vielmehr zu verstehen, inwiefern die Logik figurativer Rede normative Geltungsansprüche in pragmatischen Verständigungsmodellen ausser Kraft setzt und sie ihrerseits ästhetisch dynamisiert.

dargestellter Bewegung das jeweilige Geltungsmodell zur Disposition stellt, ästhetische Erfahrbarkeit von Bewegung rational zu beschreiben. Hier interessiert also die ästhetische Rationalität dargestellter Bewegung als Funktion der Lektüre figurativer Bewegungsmodelle. Ästhetisch wäre eine Lektüre auch nur dann zu nennen, wenn der rationale Anspruch, die Figuralität der Bewegung in Texten modellhaft zu lesen, von den Texten, die sie liest, ihrerseits wiederum ansprechbar bliebe. Daß diese Idealisierung einer ästhetischen Kommunikation zwischen Text und Lektüre selber modellhaft ist, bildet den rationalen Geltungsrahmen dessen, was im Sinne Jacques Derridas als »metaphorische Verschiebung« von Lektüre in die Darstellung dieser Lektüre bezeichnet werden kann: eine nichtemphatische, sondern durchweg skeptische Darstellungstheorie, die die Mimesis von Lektüre und Text beschreibt, worin sich idealiter »eine Bewegung mitteilen kann« (»communiquer un mouvement«).¹

Ein Wort noch zu einem epistemologischen Konflikt, der in diesen Studien ausgetragen wird. Immer wieder hat sich die Frage, ja die intellektuelle Herausforderung gestellt, zwischen hermeneutischer Tradition und der Praxis einer dekonstruktiven Lektüre von Texten zu vermitteln. Der zuweilen unvermeidlich erscheinende Abgrund, der sich zwischen den in die Lager von Hermeneutik und Dekonstruktion gespaltenen Textwissenschaften aufgetan hat, konnte weder durch Jürgen Habermas' Einbezug der Dekonstruktion in den unvollendeten Prozeß der Aufklärung² noch durch Jonathan Cullers souveräne Methodologisierung der Dekonstruktion³ befriedigend überwunden werden. Noch herrscht in den literaturtheoretischen Debatten, wenn sie denn überhaupt noch geführt werden, ein Klima scharfer Unverträglichkeit vor, worin das Gespräch zwischen einer Dekonstruktion der Hermeneutik und einer Rekonstruktion dekonstruktiver Mechanismen zur bloßen Interpretationsmaschine stehen zu bleiben droht.⁴ Die dabei eingenommenen Positionen scheinen seit jener berühmten gewordenen Derrida-Gadamer-Debatte zu Beginn der achtziger Jahre allen Vermittlungsbemühungen zu trotzen.⁵

1 Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, in: *Randgänge der Philosophie (Marges de la philosophie, Paris 1972)*, Ullstein, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1976, S. 291.

2 Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, a. a. O.

3 Jonathan Culler: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca/New York 1982. (*Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, aus dem Amerikanischen von M. Momberger, Rowohlt, Reinbek b. H. 1988)

4 Vgl. Manfred Frank: *Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988.

5 Vgl. Philippe Forget (Hrsg.): *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greich und F. Laruelle*, Fink, München 1984. Einen erneuten Effort zur Vermittlung der Differenz unternimmt Harro Müller, der zwischen rhetorischen und hermeneutischen Lektüren eine Komplementaritätsbeziehung sieht. [Harro Müller: *Hermeneutik oder Dekonstruktion? Zum Widerstreit zweier Interpretationsweisen*, in: *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*, herausgegeben von Karl Heinz Bohrer, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1993, S. 98-116]

Der vorliegende Versuch, die Darstellung des Tanzes in der deutschen Literatur von Schiller über Kleist und Heine bis hin zu Nietzsche so genau als immer möglich auf konfliktuösem epistemologischem Terrain anzusiedeln, wählt bewußt den umstrittenen Ort auf der Schwelle rivalisierender Methoden, was, mit Heines *Lutetia* zu reden, einem »Tanz auf dem Vulkan« gleichkommt. Womit zugleich – kaum ist hier von einem Text die Rede – exakt die für diesen Methodenstreit zentrale Frage getroffen wäre, nämlich jene nach der Stellung der Metapher in analytischen Diskursen. Erst hier mag in der Lektüre von Texten auch die methodische Verhärtung wieder zur Bewegung finden.

Die vier Einzelstudien zur Figuralität des Tanzes im Werk von Schiller, Kleist, Heine und Nietzsche bilden je in sich zentrierte Einheiten. Sie können einzeln gelesen werden, suchen aber in der Austauschprobe das Unverwechselbare der Texte, die sie diskutieren. Was sie miteinander verbindet, ist die gemeinsame methodische Vorgehensweise der Lektüre. Diese Vorgehensweise läßt sich am ehesten dadurch charakterisieren, daß lesend versucht worden ist, aus verschiedenen Elementen des jeweiligen Werkes eine individuelle und unverwechselbare Logik seiner Figuralität von Bewegung herauszuarbeiten. Dabei besteht die eigentlich analytische Arbeit in der »Defiguration« der textuellen Bildlichkeit.

Wir nehmen daher keine Resultate vorweg – die doch lediglich mit der Lektüre zu ihrem Begriff gelangen können – wenn hier zur leichteren Orientierung von vier autorspezifischen Bewegungsfiguren die Rede ist:

- 1) Im Werk Friedrich Schillers ist eine schlaufenartige Bewegung zu erkennen, die in der Ikone einer Schlangenlinie Gegensätzliches dynamisch zueinander vermittelt.
- 2) Heinrich von Kleist hingegen sucht in seinen Texten zu einer mathematisch-geometrischen Figuralität der Bewegung zu gelangen, deren Metaphorik als logische Formalisierung, deren Logik indessen metaphorisch konzipiert ist.
- 3) Heinrich Heine wiederum beschreibt die Figuren des Tanzes als Schriftzug oder Signatur, die gerade deren Lesbarkeit durch eine spezifische tropologische Konfiguration suspendiert.
- 4) Und Friedrich Nietzsche schließlich entwickelt in seinem weitverzweigten Werk eine Bewegungstheorie aus der Überwindung von Distanz, die auch seinen Text in einer Art von »fraktaler Rhetorik« differenziell aufbricht und permutiert.

Wie gesagt, dies sind keine Ergebnisse, über die schlechthin »verfügt« werden könnte, sondern lediglich heuristische Orientierungshilfen für Lesende, denen »Resultate« als *summa epistemologica* und ausbeutbares »Schlußtotal« wissenschaftlicher Arbeit wünschenswert scheinen. Wer Texte freilich ausschließlich »unter dem Strich« liest und – wie sehr auch durch akademische Apropriationsverfahren gezwungen – zu »bilanzieren« sucht, hat mit Einbußen im Bereich des Unterscheidungsvermögens zu rechnen: Aktives Lesen kann insbesondere dann nicht als *quantité négligeable* veranschlagt werden, wenn es um die Konstitution von Bewegung in Texten zu tun ist.

Hier liegen »Resultate« vornehmlich in dem, *quod legendum re-sultat*, was zurückprallt, was im *close reading* an Bewegung aufs Lesen zurückspringt und darin wieder tanzt, ihm zuwider-tanzt, wenn der Text, der nichts Gewisses ist, sich der Verfügbarkeit durch das Wissen über ihn entzieht – »Resultate« folglich am ehesten verstanden als qualitative Differenz des Fragens. Erst in der sensiblen Nähe zur Individualität des Textes ist das Experiment einer Vermittlung zu leisten, in der textuelle Darstellung von Bewegung bei jeder Lektüre eine intellektuelle Herausforderung zur »Anstrengung des Begriffs« annimmt – der drohenden Gefahr hermeneutischer Totalisierung ebenso wohl wie einer mechanisierten Dekonstruktion zuwider.

I. BEWEGUNG

Zur Geschichte einer Definition¹

Schon Platon übte Kritik an jenem Satz, der Heraklit zugeschrieben wird, wonach der Gedanke des *πάντα ῥεῖ*² ein ewig bewegtes Bild der mit sich selbst ringenden Natur vermittele; der Satz widerspreche doch schon der Form nach seinem Gehalt, wenn dieser als statische These formuliert sei. Nähme man Heraklit beim Wort, so argumentiert Platon im *Theaitetos*, müßte jede bleibende Prägung im Redefluß unmöglich sein und das sprachlich formende Denken alles Behaupten im Gleiten lassen. Es müßte ferner, folgert Platon, zur Bezeichnung des Gedankens, daß alles fließe, auch »eine andere Sprache dafür eingeführt« werden.³ Eine Sprache sollte gefunden werden, die es dem Erkennenden erlaubt, den Gedankenfluß auch als eine gleitende Bedeutung des Satzes wahrzunehmen. Diesen Einwand Platons gegen eine Apodiktik philosophischer Sätze, die ihren Gegenstand nicht in seiner je eigenen Bewegung lassen, gilt es bis hin zu den sprachimmanenten Bewegungen in Sätzen Hegels und Nietzsches zu bedenken.

Andererseits meint der späte Platon der *Nomoi* vornehmlich im Tanz eine mimetische Einheit von Bewegung und Ausdruck gefunden zu haben. Wenn er im zweiten Buch der *Gesetze* auf die erzieherische und auch auf die therapeutische Rolle des Tanzes im griechischen Leben zu reden kommt, so sieht Platon in der *ὀρχηστική* tänzerischer Bewegung in exemplarischer Weise realisiert, was er die *αἰσθησις κινήσεως* genannt hat: Bewegung als Mimesis von seelischem Ausdruck und körpersprachlicher Darstellung.

Schon erstaunlich früh in der Geschichte der Theoretisierung von Bewegung hat Platon damit begonnen, Bewegung als Korrelat zum narrativen Prozeß zu verstehen und dessen Mimesis zu beschreiben. Die Ästhetik des Tanzes ist für ihn ein Prozeß künstlerischer Selbstwahrnehmung bei gleichzeitiger Darstellung desselben und als solche auch insofern mimetisch zu nennen, als sie etwas leibhaftig erzählt, was in Wort und Gesang nur anders zu sagen wäre: »Deshalb

1 Hinweise zu den enzyklopädischen Stichworten »Bewegung« und »Tanz« sind den folgenden Handbüchern entnommen und werden im Text stillschweigend verwendet: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, herausgegeben von J. Ritter, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1971; *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, herausgegeben von H. Kings u. a., Kösel, München 1973; *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, herausgegeben von H. J. Sandkühler, Meiner, Hamburg 1988.

2 Heraklit: *Fragmente*, München/Zürich 1986, S. 38f.

3 Platon: *Theaitetos*, 183b, *Sämtliche Werke in acht Bänden*, Darmstadt 1990, Bd. 6, S. 127.

hat die Nachahmung des Gesprochenen durch Gebärden die gesamte Tanzkunst hervorgebracht. «¹ Tanz und Sprache treten also bereits in Platons Konzept der Bewegung in ein mimetisches Verhältnis zueinander, womit zugleich auch gesagt ist, daß damit der Tanz unter die Kategorie der Darstellung fällt. Mimesis wird in Platons *Nomoi* als eine erzählerische Darstellung in gestischer Form aufgefaßt, wofür H. Koller die treffende Bezeichnung der »Mimesis als Tanz« gefunden hat.²

Nicht zu vergessen ist nebst der erzieherischen und therapeutischen Funktion des Tanzes in Platons Lehre der Bewegung aber auch dessen soziale Distinktionsfunktion, vermittels der Unterscheidung von Tänzen für Sklaven und Bürger, über die der Gesetzgeber, wie Platon in seiner *Politeia* unterstreicht, ebenso zu bestimmen hat, wie über den adäquaten Einsatz der verschiedenen Tanzformen in Kultus und Schauspiel. Ein Thema, das vor allem in Lukians Verteidigungsschrift für die Reinheit der Tanzformen, *Peri Orcheseos*, wieder aufgegriffen wurde.

Vor Platon hat schon Zenon in der vorsokratischen Philosophie argumentationslogisch gegen Heraklit Stellung bezogen, indem er die logische Möglichkeit des Kontinuums schlechterdings bestritten hat. Bewegung, so der Eleate, könne nur aus der Summe unbewegter Raum-Zeit-Momente abgeleitet werden, die sich aus der Teilung der Wegstrecke eines bewegten Gegenstandes ergäben. Wären diese Teile der Bewegung sämtlich unbewegt, dann ist es – paradoxerweise – die Bewegung als Ganzes auch.³ Zenons Paradigma einer paradoxalen Bestimmung von Bewegung durch ihre unbewegten Teile hat freilich bereits Aristoteles zum Widerspruch provoziert.

Wie Heraklit, hat auch Aristoteles alle Bewegung als ein Kontinuum definiert.⁴ Darüber hinaus hat Aristoteles den Gegensatz zwischen Platon und Heraklit in seiner *Metaphysik* zu einem systematischen erklärt und diesen seiner

1 Platon: *Nomoi*, VII, 816a, *Sämtliche Werke in acht Bänden*, Darmstadt 1990, Bd. 8/2, S. 85. Diesem mimetischen Verhältnis von Sprache, Tanz und Gesang hat Paul Valérys platonisierender Dialog *L'Ame et la Danse* im wesentlichen die Qualität der wechselseitigen Veränderung hinzugefügt. [Paul Valéry: *L'Ame et la Danse*, Paris 1923, in der Übersetzung von R. M. Rilke erschienen als *Die Seele und der Tanz*, Leipzig 1927, wiederaufgelegt in: *Eupalinos*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973, S. 5-53]

2 H. Koller: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, in: *Dissertationes Bernenses* I,5, A. Francke, Bern 1954, S. 34. Im Abschnitt »Mimesis des Tanzes« hält Koller die für unsere Untersuchung interessante Definition fest: »Die natürliche Verbindung *μίμησις* = tänzerische Darstellung unter Begleitung von Gesang und Musik ist auf jeden Fall gesichert. Nur im Tanz, und zwar im Tanz, der in Wort, Musik und Bewegung eine Geschichte erzählt und gleichzeitig darstellt, finden wir die natürliche Sinnfülle der Grundbedeutung von Mimesis. [...] *μυμεισθαι* wäre demnach der gemeinsame Tanz der *μῦμοι*; *μίμησις* der Kultgeschichte ihre einfache tänzerisch-dramatische Darstellung durch die *μῦμοι*; *μίμημα* diese Darstellung als Resultat.« [a. a. O., S. 38f.]

3 Vgl.: Rafael Ferber: *Zenons Paradoxien der Bewegung und die Struktur von Raum und Zeit*, in: *Zetemata*, Heft 76, C. H. Beck, München 1981.

4 Vgl. Enno Rudolph (Hrsg.): *Zeit, Bewegung, Handlung. Studien zur Zeitabhandlung des Aristoteles*, Klett-Cotta, Stuttgart 1988.

Ursachenlehre zugrunde gelegt. In seiner Naturphilosophie und Metaphysik hat er diejenigen Wissenschaften genannt, die das Prinzip der Bewegung betrachten und diese von solchen unterschieden, die – wie Kunst und Vernunft – durch ihr eigenes Verfahren das Prinzip der Bewegung bewirken.¹ In der *Physik* faßt Aristoteles dann den Begriff der Bewegung noch einmal genauer, indem er die darin verborgene Fähigkeit (*δυναμικς*) von deren Verwirklichung (*ἐνέργεια*) kategorial unterscheidet. *Dynamis* nennt er eine Bewegung in Latenz, ein Bewegungsvermögen also, dessen ruhende Disposition zur Bewegung aber stets noch der Anregung durch ein Drittes bedarf, um dann als *energeia* verwirklicht werden zu können. Der metabolische Prozeß im Sinne der aristotelischen Ursachenlehre verläuft demnach durch die verschiedenen Stadien der *dynamis* und der *energeia*, um schließlich die äußere Form der *κίνησις* zu erreichen. Mit anderen Worten: Ein Stoff wird durch Bewegendes von der formimmanenten Möglichkeit in die Tatsächlichkeit seiner bewegten Erscheinung gebracht:

*Denn alles verändert sich als etwas und durch etwas und in etwas. Wodurch sich etwas verändert, das ist das erste Bewegende, was sich aber verändert, das ist der Stoff; und in was es sich verändert, das ist die Form.*²

Auch Bewegung durch darstellende Verfahrensweise wäre nach Aristoteles als eine Kunstform zu verstehen, die die Dinge aufgespannt zeigt zwischen dem Woher (*ἀρχή*) und dem Wohin (*τέλος*).³ Bewegung würde dazwischen ersichtlich als eine »Verwirklichung des Möglichkeitsmomentes an einem Gegen-

1 Aristoteles: *Metaphysik: Schriften zur ersten Philosophie*, VI. Buch E, 11025b, 20ff. Vgl. dazu Friedrich Kaulbach: *Philosophie der Beschreibung*, Köln/Graz 1968, S. 109–113. Kaulbach spricht in diesem Zusammenhang von »theoretischen und poetischen Bewegungen« des Beschreibens [S. 109]; vgl. ders.: *Der philosophische Begriff der Bewegung*, Köln und Graz 1965; sowie ders.: *Bewegung* (enzyklopädisches Stichwort), in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt 1971, Bd. I, S. 864–879. Vgl. dazu ferner: Will Barrett: *Aristotel's Analysis of Movement, Its Significance for its Time*, Columbia University Press, New York 1938.

2 Aristoteles: *Metaphysik*, XII. Buch, 1069 b, 36ff.

3 Aristoteles: *Physik*, IV. Buch, Kap. 11, 219a. Vgl. dazu Jörg Villwock: *Metapher und Bewegung*, Frankfurt a. M./Bern 1983. Villwock versucht u. a. für den Aristotelischen Begriff der Metapher die Bewegungen nachzuzeichnen, die als »Übergang« beschrieben werden. Aristoteles sucht den Logos von der Seele her zu denken, das heißt, inwiefern »er der Bewegung der Seele von etwas weg (meta) zu etwas hin (epi), ihrem verschließenden Sichöffnen, entspricht« [a. a. O., S. 27]. Jacques Derrida hat diesen Übergang der Bewegung zwischen *ἀρχή* und *τέλος* in der *Metaphysik* des Aristoteles nachgezeichnet. Jede Lektüre habe diese Bewegung des Übergangs zu leisten, was wiederum auch die Lektüre der Lektüre miteinschleife. In seiner Lektüre von Hegel, Bergson und Heidegger weist Derrida in diesem Zusammenhang auf die Flexionsmöglichkeit der *γραμμή* hin, die als Punkt, Linie, Spur oder (Schrift-)Zeichen die Darstellung der Bewegung erst ermöglicht, um im selben Zug auch die Grenze für die Darstellung dieses Überganges zu ziehen. [Jacques Derrida: *Ousia und Gramme, Notiz über eine Fußnote in »Sein und Zeit«*, in: *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt a. M./Berlin 1976, S. 38–87] Vgl. zum Folgenden: Joseph Meurers: *Die Idee der Bewegung als geistesgeschichtliche Erfahrung*, in: *Philosophia naturalis*, II, 3, Meisenheim a. d. Glan 1956, S. 447–483.

stand«. ¹ Diese Bewegung des Überganges bezeichnet den Weg des den Ursprung erfassenden Denkens (*νόησις*) zur letztlich formgebenden Tätigkeit der *ποίησις*. ² Folgt man Aristoteles, so wäre jede Darstellung der Bewegung eine poietische Hervorbringung von Form und Gestalt (*εἶδος*), die dem Gegenstand der Möglichkeit nach schon innewohnt, aber noch der Gestaltung bedarf, um sich zu offenbaren. Die aristotelische Ursachenlehre geht in ihren Grundzügen von der Auffassung aus, daß alles Bewegte durch etwas bewegt sein muß, daß sich also *poiesis* und *pathesis* notwendig wechselseitig bedingen, und es ihrer *beider* bedarf, um Bewegung hervorzubringen. Eine strenge gegenständliche Immanenz der Bewegung in dem Sinn, daß den Dingen ein selbstständiges Streben innewohne, kann bei Aristoteles noch nicht nachgewiesen werden.

Bei Thales findet sich diese Vorstellung einer immanenten Bewegungskraft, die er dem Magneten wie auch der Seele zugeschrieben hat; die Elementarlehren des Heraklit und des Parmenides sprechen sie wechselnd dem Feuer oder dem Wasser zu, selbst die kosmogonische Schöpfungstheorie des Anaxagoras setzt den aus sich selbst schöpfenden Urwirbel (*νοῦς*) an den Anfang aller Ordnung. Demgegenüber liest sich die aristotelische *Metaphysik* geradezu als Darstellungstheorie. Wenn nämlich, wie es in der *Metaphysik* heißt, ³ die »Ursache der Form im Stoff ist«, dann bedarf jeder *denkbare* Gegenstand, der in Bewegung vorgestellt werden soll, der entsprechenden Darstellung seiner künstlerischen Form, um sich etwa »in der Art des Tanzens« [ebd.] zu zeigen. So tanzt denn ein Gegenstand erst, wenn die Darstellung an ihm diese Möglichkeit dazu überhaupt hervorbringt.

Im weiteren hat Aristoteles auch die Frage nach dem ersten Beweger aufgeworfen, der als Beweger aller Bewegung, um zu wirken, selbst unbewegt sein müsse. ⁴ Damit setzt er sich bewußt in Gegensatz zum platonischen Gedanken einer absoluten Selbstbewegung der Weltseele. Der römische Neoplatonismus im Zeichen der Emanationslehre Plotins hat die aristotelisch-platonischen Gegensätze zu amalgamieren versucht, indem er alle Bewegung aus der Abstraktion von Wesenheiten aufsteigen und in dem göttlichen Ur-Einen aufgehen lassen wollte. Daß es dabei im Kern darum gehe, in der Bewegtheit ihre Tendenz zur Aufdeckung des Verborgenen zu sehen, darauf hat Plotin besonders in seinen *Enneaden* hingewiesen, wenn er *energeia* als sichtbare Wirkung ihrer unsichtbaren Kraft *dynamis* bezeichnet hat. ⁵ Erst die mittelalterliche Patristik hat daraus – in ihrer Konfrontation mit dem lateinischen Aristotelismus der Scholastik – eine *creatio continua* des Schöpfergottes abzuleiten versucht. Gegen diese verengende Interpretation der aristotelischen Ursachenlehre hat sich in-

1 Aristoteles: *Physik*, III. Buch, Kap. 1, 201a

2 Vgl.: Aristoteles: *Metaphysik*, a. a. O., Buch VII, 1032b.

3 Aristoteles: ebd.: VII, 1033b.

4 Aristoteles: *Physik*, V. Buch, Kap. 1, 3, 15 und XI. Buch, Kap. 5ff.

5 Plotin: *Enneaden*, VI, 3, 23.

dessen das neuzeitliche Postulat der Selbsterhaltung von Bewegung behauptet und mit der Galileischen und Newtonschen Mechanik durchgesetzt.¹

Mit den ersten Ansätzen naturwissenschaftlicher Weltbeschreibung wird auf der Schwelle vom 12. zum 13. Jahrhundert die Idee des absoluten Bewegers zugunsten von Bewegungsmodellen relativiert, die die Kraft zur Bewegung in den »Körpern« selbst lokalisieren.² Bewegung wird zunächst als ein Streben der »Körper« verstanden, die sich im Entwicklungsbereich zwischen Vollkommenem und Unvollkommenem befinden.³

Gottfried W. Leibniz versuchte die Diskussion der Antike mit den neuzeitlichen Anforderungen der Naturwissenschaft zu versöhnen, indem er sie buchstäblich auf einen gemeinsamen Punkt brachte. Seine theoretische Konstruktion des Ursprunges aller Bewegung in einem »metaphysischen Punkt« hat die Zeitgenossen besonders dadurch zu überzeugen vermocht, daß sie zugleich mit dem Problem des Ausgangsortes von Bewegung auch dasjenige der treibenden Kraft in einer homogenen Bildlichkeit verschmolzen hat. So betrachtet Leibniz in seiner *Theorie der abstrakten Bewegung*⁴ die Freisetzung einer Kraft in eine bestimmte Richtung als das innere Streben (*conatus*) eines Punktes. Leibniz verwendet dabei einen Begriff der Bewegung, den Thomas Hobbes in seinem Werk *De corpore* (1655) entwickelt und seinerseits bei Galilei gefunden hat. Mit diesem Begriff des *conatus* versteht Leibniz, daß die Entwicklungsrichtung eines Körpers aus der Summe aller drängenden Punkte zusammengesetzt sein müsse. Essentiell an Leibniz' Bewegungsbegriff im Sinn des *conatus* als einer universellen Triebkraft ist also, daß die Ursächlichkeit aller Bewegung nicht in der äußeren Kraftwirkung von Dingen aufeinander, sondern als eine den Dingen selbst immanente, sich selbst hervorbringende Kraft gesehen wird, eine Kraft, die sich *in summa* aller Wirkungen erhält. Das Postulat der Ursachenimmanenz unterscheidet Leibniz' Bewegungsbegriff von der aristotelischen Auffassung der notwendigen Bedingtheit von äußerer Ursache und Wirkung. Aus dieser Hypostasierung einer »lebendigen Kraft«⁵ (*force vive*) kann Leibniz in der Folge

1 Vgl. Hans Blumenberg: *Selbsterhaltung und Beharrung. Zur Konstitution der neuzeitlichen Rationalität*, in: *Subjektivität und Selbsterhaltung*, herausgegeben von H. Ebeling, Frankfurt a. M. 1976, S. 144-207.

2 Vgl. Serge Moscovici: *L'Expérience du mouvement*, Jean-Baptiste Baliani disciple et critique de Galilée, Hermann, Paris 1967.

3 Vgl. August Nitschke: *Naturkenntnis und politisches Handeln im Mittelalter*, Körper – Bewegung – Raum, in: *Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik*, Bd. II, Klett, Stuttgart 1967. Nitschke untersucht die strukturelle Verwandtschaft von naturwissenschaftlicher und politischer Publizistik in den Aussagen über die Eigenart von Bewegung.

4 Gottfried W. Leibniz: *Theoria motus abstracti seu rationes motum universales, a sensu et phaenomenis independentes*, in: *Mathematische Schriften*, Bd. IV, bes. S. 61 ff. Vgl. dazu Friedrich Kaulbach: *Der philosophische Begriff der Bewegung*, Böhlau, Köln/Graz 1965.

5 Gottfried W. Leibniz: *Specimen dynamicum*, in: *Mathematische Schriften*, Bd. VI, S. 235ff. Vgl. dazu Günter Abel: *Leibniz' dynamischer Kraftbegriff und Nietzsches Willen-zur-Macht*, in: ders.: *Nietzsche. Die Dynamik, der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr*, in: *Monographische Texte zur Nietzsche-Forschung*, Bd. 15, De Gruyter, New York/Berlin 1984, S. 15-28.

das, was Ruhe genannt wird, nur mehr als infinitesimale Annäherung der treibenden Bewegung an ihren Grenzwert Null darstellen, und er lokalisiert sie in der »Monade« als kleinster und zugleich elementarster Triebkraft.

In der Tat läßt sich durch die paradoxe Konstruktion eines ausdehnungslosen Ortes, dem aber eine strebende Kraft innewohne, jene durch Aristoteles geprägte Idee eines absoluten Bewegers auflösen und schließlich, wie in der *Monadentheorie*, in einer polyperspektivischen Partikularität solcher Punkte aufheben. Auf dieser Vorstellung baut denn auch das Modell der *Monadologie* auf, in deren 61. Paragraphen festgestellt wird, daß durch die Fülle aller Monaden eine »Bewegung« im Sinne dieses *conatus* führe, die sie untereinander zu einem Akt der »communication« anrege.¹ Es muß hervorgehoben werden, daß Leibniz die Lesbarkeit der Welt durch die sie verstehende Seele von diesen kommunikativen Impulsen der Bewegung abhängig macht, die die Monaden zu einer universalen »Geselligkeit« verbinden. Diese kommunikative Geselligkeit ist es denn auch, welche die Selbstbewegung und Selbstregulierung der monadischen Welt begründet. Mit seinem kommunikativen, letztlich aber deistischen Modell der »lebendigen Kraft« stellt sich Leibniz in Gegensatz zur rein mechanischen Auffassung des Kraftstoßes, der in den mathematisch-physikalischen Berechnungen Newtons von Bedeutung sein wird und für den Begriff der »kinetischen Energie« konstitutiv ist.

Für die physikalische »Kalkülisierung« von Bewegungsmomenten in komplexen Systemen hat vor allem Jean Le Rond d'Allembert in seiner *Traité de Dynamique*,² die ganz in der Nachfolge Newtons steht, einen entscheidenden Schritt getan, indem er die Berechnung der »force motrice« dem Prinzip der Einfachheit unterstellt und sie in der dynamischen Grundformel des Produkts von Masse und Beschleunigung definiert. P.-L. Moreau de Maupertuis erweitert schließlich diese dynamische Grundformel im *Essay de Cosmologie* (1750) zum universalen Prinzip, wonach alle Bewegung in der Natur dem Gesetz des geringsten Kraftaufwandes folge (»principe de la moindre quantité d'action«).³

Bei der philosophischen Diskussion im 18. Jahrhundert um die Wahrnehmung von Bewegung nimmt vor allem die zeichenvermittelte Relation zwischen der Idee sukzessiver Prozesse und dem Bewegten selbst eine zentrale Stellung ein. Diese Problematisierung des semiotischen Charakters von Bewegungspereptionen schlägt sich nicht allein in den choreographischen Notationssystemen nieder, wie etwa dem ersten System einer »Tanzschrift« (1700) des höfischen Tanzmeisters R. A. Feuillet, das von seinem Lehrer Charles Louis Beauchamps inspiriert wurde. Die aufkommende Zeichentheorie der Bewegung bestimmt auch nachhaltig die semiologischen Überlegungen in Christian Wolffs *Psychologia Empirica* (1732), Étienne B. de Condillacs *Essai sur l'origine des connais-*

1 Gottfried W. Leibniz: *Grundwahrheiten der Philosophie*, Frankfurt a. M. 1962.

2 Jean Le Rond d'Alembert: *Traité de Dynamique* (1743). Ins Deutsche übersetzt und herausgegeben von A. Korn: *Abhandlung über Dynamik*, Leipzig 1899.

3 Pierre-Louis Moreau de Maupertuis: *Essay de Cosmologie*, in: *Œuvres*, Lyon 1751, Bd. 1, S. 42.

sances humaines (1746) und vor allem die »Semiotik« in Johann Heinrich Lamberts *Neues Organon* (1764), in welcher erstmals die »Figuren und Bewegungen« des Leibes als eigentliche Zeichensprache beschrieben werden.¹ Fast zur gleichen Zeit wie Leibniz, der in den *Meditationes* über die kommunikative Funktion der *cognitio symbolica* bei der Wahrnehmung von Bewegung schreibt, äußert sich auch John Locke zum Begriff der Bewegung, indem er zu bedenken gibt, daß Bewegung nicht vorstellbar sei ohne die Ideen, die sie mitvollziehen. Er gibt zu überlegen, daß

*auch die Bewegung in unserem Bewußtsein die Idee der Sukzession in ganz derselben Weise hervorruft, als sie dort eine kontinuierliche Reihe unterscheidbarer Ideen erzeugt. Denn wer einen sich wirklich bewegenden Körper betrachtet, nimmt dennoch keine Bewegung wahr, sofern diese nicht eine beständige Reihe sukzessiver Ideen hervorbringt.*²

Mit dem Vorschlag, sich die »Idee der Sukzession« unmittelbar als eine »Sukzession der Ideen« [ebd.] vorzustellen, drängt Locke darauf, aller Wahrnehmung von Bewegung auch einen *pro-cessus* des Verstandes zu unterstellen. Denn so, wie die Verstandestätigkeit sich in ihrem Verlaufsakt durch eine Reihe von unterscheidbaren Bildern und Begriffen entwickle, sei auch die wahrgenommene Bewegung ein Produkt der fortschreitenden Einbildungskraft, die die Bewegung erst von ihrer imaginären Seite her synthetisiere. Ausgehend von diesem psychologischen Empirismus, betrachtet Locke erstmals die Notwendigkeit der sinnlichen Evidenz von Bewegung und lenkt damit das Augenmerk auch auf die sprachliche Darstellungsform ihrer Erscheinung, die mittels einer Metaphorik sinnlicher Beschreibung die »Idee der Sukzession« generiere. Genau dieser Gedanke sollte Immanuel Kant beschäftigen, wenn er in seiner *Kritik der reinen Vernunft* den Begriff der Bewegung gleichsam aus der Vorstellung einer gedanklich gezogenen Linie hervorgehen läßt.³

1 Johann Heinrich Lambert: *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrtum und Schein*, Bd. 2, Leipzig 1764, S. 70. Einen wertvollen Überblick über den Zusammenhang der aufkommenden Tanznotation am Hof Ludwigs des XIV. und der semiotischen Diskussion im 18. Jahrhundert gibt Gerold Ungeheuers Studie *Der Tanzmeister bei den Philosophen: Miszellen aus der Semiotik des 18. Jahrhunderts*, in: *Kodikas/Code*, G. Narr, Tübingen 1980, Bd. 2, Nr. 4, S. 353-376.

2 John Locke: *Versuch über den menschlichen Verstand*, 2. Buch, Leipzig 1913, S. 104f. Im 3. Buch seines *Versuchs über den menschlichen Verstand* legt Locke dar, wie auch bei der Definition des Bewegungsbegriffes auf sprachliche Mittel der Metapher, Tautologie, Synonyma u. ä. rekurriert werden muß. Exemplarisch wird am Begriff der Bewegung die sprachliche Bedingtheit jener »Idee der Sukzession« rekonstruiert, wie diese die Suchbewegung des Verstandes im Prozeß der Definition anregt. [John Locke: *Über den Menschlichen Verstand*, 3. Buch, 4. Kap., § 9, Leipzig 1919, S. 28]

3 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft, Werke in sechs Bänden*, Bd. II, Frankfurt a. M. 1956, S. 150f. Vgl. dazu Friedrich Kaulbach: *Das Prinzip der Bewegung in der Philosophie Kants*, in: *Kant-Studien* Nr. 54, Jahrgang 1963, S. 3-16; ferner ders.: *Der philosophische Begriff der Bewe-*

Noch der junge Kant der vorkritischen Periode will sein Urteil über die Bewegung seiner Erfahrungswelt vornehmlich von der Beziehung abhängig halten, die er intellektuell zu ihr einnehmen kann, könne sich doch diese Beziehung »bei neuen Aussichten immer verändern«.¹ Kant unternimmt schon früh den Schritt, der ihn über einen philosophischen Begriff der Bewegung, wie er ihn noch in der Auseinandersetzung mit der Kräftelehre von Leibniz und den Kartesianern diskutiert,² hinaustragen sollte zu einem systematischen Interesse an der Veränderbarkeit der erkennenden Perspektive im Apriori von Raum und Zeit. Die begriffliche Arbeit Kants an der Bewegung konzentriert sich schließlich ganz auf die reflexive Veränderung von solchen »Aussichten«. Da die perspektivische Wahrnehmung alle Bewegung relativiere, will Kant die Kontrolle aller Handlungen im Angelpunkt kritischer Vernunft verankert wissen. Aus dem begrifflich gefestigten Ort abstrahierender Reflexion sollten sich dann die weiteren Manifestationen des Bewegten als Modelle von Relationen entwickeln lassen.³ In der *Kritik der reinen Vernunft* geht Kant so weit, Bewegung als apriorische Beschreibungsform von Vorgängen zu bezeichnen, die Raum und Zeit in gedanklicher Synthesis produzieren:

*Aber Bewegung als Beschreibung eines Raumes ist ein reiner Actus der sukzessiven Synthesis des Mannigfaltigen in der äußeren Anschauung überhaupt durch produktive Einbildungskraft und gehört nicht allein zur Geometrie, sondern gar zur Transzendentalphilosophie.*⁴

Indem hier die Bewegung in ihrer Eigenschaft betrachtet wird, den Raum als auch die Zeit [ebd.] zu beschreiben, werden ihre möglichen Manifestationen durch die synthetisierende Einbildungskraft des Verstandes gebündelt und als gedankliches Produkt gekennzeichnet. Daß die Wahrnehmung von Bewegung mit der »Sukzession der Ideen« korrespondiere, hat ja schon Locke geahnt. Kant indessen geht es darüber hinaus um die Einsenkung des Bewegungsbegriffes in

gung, Köln und Graz 1965, bes. S. 135 ff; und ders.: *Philosophie der Beschreibung*, Köln und Graz 1968, bes. S. 289ff.

1 Immanuel Kant: *Neuer Begriff der Bewegung und Ruhe und der damit verknüpften Folgerungen in den ersten Gründen der Naturwissenschaft*, in: *Werke in sechs Bänden*, Frankfurt a. M. 1960, Bd. I, S. 570.

2 Immanuel Kant: *Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte und Beurteilung der Beweise, derer sich Herr von Leibniz und andere Mechaniker in dieser Streitsache bedienen haben*, a. a. O., S. 13-224.

3 »Jetzt fange ich an einzusehen, daß mir in dem Ausdrücke der Bewegung und der Ruhe etwas fehlt. Ich soll ihn niemals in absolutem Verstande brauchen, sondern immer nur respective.« [Immanuel Kant: *Neuer Begriff der Bewegung und der Ruhe*, a. a. O., S. 571]. Der Relativitäts-gedanke kehrt in Kants Ringen um die Klärung des Bewegungsbegriffes häufig wieder. In den *Metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschaft* versucht Kant »die Bewegung nicht bloß einseitig als absolutes, sondern jederzeit wechselseitig als bloß relatives Prädikat« zu denken. [Immanuel Kant: a. a. O., Bd. V, S. 132f.]

4 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, a. a. O., S. 151 (Anm.).

die Transzendentalphilosophie, indem er die Erfahrung von Bewegung ganz von der abstrahierenden Leistung des Subjektes abhängig zu machen sucht. Dadurch nämlich, daß sich die Reflexion der Bewegung gerade im Bereich des Verstandes manifestiere, werde dieser auch dafür empfänglich, sich durch bloße Begriffe zur Vorstellung von Bewegung anregen zu lassen. So etwa bei der gedanklichen Vorstellung der Linie:

Wir können uns keine Linie denken, ohne sie in Gedanken zu ziehen, keinen Zirkel denken, ohne ihn zu beschreiben. [...] Bewegung, als Handlung des Subjekts (nicht als Bestimmung eines Objekts), folglich die Synthesis des Mannigfaltigen im Raume, wenn wir von dieser abstrahieren und bloß auf die Handlung Acht haben, dadurch wir den inneren Sinn seiner Form gemäß bestimmen, bringt so gar den Begriff der Sukzession zuerst hervor. [ebd.]

Der »innere Sinn« einer Bewegung, die »figürliche Synthesis« [ebd.], werde überhaupt erst als Produkt der Abstraktion erkannt, indem sie sich imaginär als Fusionsfigur einer Zeitlinie in der Vorstellung synthetisiere. Bewegung wird nach Kant also gedanklich erst vorstellbar durch die Selbstbeobachtung einer figurativ-intellektuellen Erschließungsbewegung. Diese »Bewegung des Achtens,« schreibt dazu Werner Hamacher, »erschließt also überhaupt erst den Bereich der Vorgestelltheit des Vor und ist als diese Erschließungsbewegung, als Bahnung, Inskription und Ziehen der Zeit die Bedingung der Figur der Vorstellung selbst.«¹ Werde die Form einer Bewegung nur suggestiv genug bestimmt, schreibt Kant, bringe diese schließlich »den Begriff der Sukzession zuerst hervor,«² indem es als gedachtes Objekt reflektierbar wird. Dergestalt wird schon für Kant der apriorische Entwurf der Bewegung als figurative Synthese von Raum und Zeit konstitutiv für ihr Verständnis durch die »produktive Einbildungskraft.«³ Denn als gedanklicher Entwurf läßt sich Bewegung beschreiben, und in ihrer Beschreibung wird diese Bewegung wiederum denkbar.⁴

In seinem Aufsatz *Von der Wortfolge* hat Friedrich G. Klopstock in bezug auf den sprachlichen Entwurf der Bewegung eine entscheidende Ergänzung zu Locke und Kant formuliert. Anders als die empirisch und semantisch generierte

1 Werner Hamacher: *Des Contrées des Temps*, in: *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, herausgegeben v. G. Ch. Tholen und M. O. Scholl, Acta humaniora, Weinheim 1990, S. 29-36, zit. S. 34.

2 Immanuel Kant: ebd. S. 151.

3 Immanuel Kant: ebd.

4 In seiner *Philosophie der Beschreibung* referiert Friedrich Kaulbach diesen Gedanken Kants noch einmal aus produktionsästhetischer Perspektive: »Der Beschreibende muß danach den Charakter des zu beschreibenden Wesens wie auch zugleich seiner Bewegung selbst darstellen.« [a. a. O., S. 101] »Der sprechende Gedanke vollzieht selbst eine Bewegung, indem er den Gegenstand in der Vorstellung entstehen läßt.« [ebd., S. 390]

Idee der Sukzession, besitze die Dichtung mit ihrer rhythmisch-metrischen Ausdrucksrealität der Form eine genuine Unmittelbarkeit zur Wahrnehmung von Bewegung. Dadurch sei es der Dichtung möglich, Bewegung gewissermaßen schon am Puls der Sprache zu erwirken, so daß sie der *émotion* rascher näherkomme, als dies noch bei Vorstellungen der Fall sei, bei denen Bewegung ausschließlich durch das semantische Potential von Wort- und Bildassoziationen vermittelt würden. Deshalb stelle sich eine unerwartete sprachliche Bewegung vornehmlich in dem Augenblick ein, da von einer erwarteten Ordnung im Satzgefüge oder im Periodenbau in bedeutsamer Weise abgewichen werde.

Klopstock macht deutlich, daß die Sukzession der Zeichen einer literarischen Darstellung mit der Geschwindigkeit, in der sie von der Lektüre erfaßt werden, eine elementare Verwandtschaft pflegen: »Das *Schneller* ist überhaupt von nicht kleinem, und bei der Darstellung ist es von sehr großem Gewicht.«¹ Den Kantschen »Begriff der Sukzession« spitzt Klopstock nun seinerseits zum Begriff der »Wortbewegung« zu, der den tänzerischen Gestus in Rhythmus und Silbenmaß der Signifikantenkette bezeichnet. In seinem Aufsatz *Vom deutschen Hexameter* wird schließlich die Bewegung des Signifikanten zum eigentlichen *Movens* der dichterischen Darstellungsform erklärt:

*Wir bekommen die Vorstellungen, welche die Worte, ihrem Sinne nach, in uns hervorbringen, nicht völlig so schnell als die, welche durch die Worte, ihrer Bewegung nach, entstehn. Dort verwandeln wir das Zeichen erst in das Bezeichnete; hier dünkt uns die Bewegung geradezu das durch sie Ausgedrückte zu sein. Diese Täuschung muß dem Dichter eben so wichtig sein, als sie ihm vorteilhaft ist.*²

Mit dieser Privilegierung der rhythmisch-metrischen »Wortbewegung« vor der semantischen Deskription von Bewegung setzt Klopstocks Poetik geradezu einen Meilenstein in der zeitgenössischen Diskussion über die künstlerische Darstellung von Bewegung. Er tut dies nicht zuletzt mit der erklärten Absicht, den Täuschungscharakter aller Dichtung, mithin die Illusion von tanzenden Versfüßen, als Simulationspotential der dichterischen Sprache zu rehabilitieren.³ Klopstocks »Poetik der Wortbewegung«⁴ kommt damit das Verdienst zu, die linear-rhythmisierende Dimension der Sprache mit der wortlosen Ästhetik der

1 Friedrich G. Klopstock: *Von der Wortfolge*, in: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. v. W. Menninghaus, Frankfurt a. M. 1989, S. 174. Vgl. dazu Friedmar Apel: *Sprachbewegung, eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg 1982, bes. S. 51-59.

2 Friedrich G. Klopstock: *Vom Deutschen Hexameter*, in: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, a. a. O., S. 148.

3 Zum Begriff der »Wortbewegung« in dichterischer Darstellung vgl. Winfried Menninghaus: *Handlung, Bewegung, Täuschung. Klopstocks Poetik der Darstellung*, (Manuskript) 1991.

4 Winfried Menninghaus: *Dichtung als Tanz – Zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung*, in: *Comparatio, Revue Internationale de Littérature Comparée*, A. Meynier, Turin 1991, Bd. 3, S. 129-150.

Tanzkunst theoretisch verknüpft und damit für die Darstellung von Bewegung fruchtbar gemacht zu haben.¹ Mit der Einführung der »Tanzkunst« in den Kreis der »schönen Künste«² gehört Klopstock neben Batteux (*Les beaux arts*, 1747) und Noverre (*Lettres sur la danse et sur les ballets*, 1760) zu den Vorreitern eines Paradigmenwechsels, in dem die Künste nach Maßgabe ihrer Fähigkeit bewertet werden, Bewegung zu repräsentieren.³ Diese paradigmatische Wende in der Kunsttheorie, die sich gegen Mitte des 18. Jahrhunderts abzeichnet, entfaltet ihre volle Wirkung erst in der *ut-pictura-poesis*-Debatte von Winckelmann bis Goethe.

Die Frage nach dem Stellenwert eines gedanklichen Entwurfs der Bewegung für die Beurteilung ihrer künstlerischen Gestaltung bestimmt ebenso nachhaltig die kunsttheoretischen Betrachtungen Johann Joachim Winckelmanns. Er bringt seinerseits vor allem die Frage nach der ästhetischen Bewertung von dargestellter Bewegung in die Diskussion ein, wenn er, das hellenische Vorbild kommentierend, die künstlerische Überlegenheit des in sich selbst ruhenden Werkes über das sich bewegende behauptet:

*Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist es, den wahren Charakter der Seele zu schildern; in allen Stellungen, die vom Stande der Ruhe abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustande, der ihr der eigentliche ist, sondern in einem gewaltsam erzwungenen Zustande. Kennntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß und edel ist sie im Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe.*⁴

Vom positiven Werthorizont des physischen wie psychischen Ruhezustandes hebt sich hier die Darstellung des Bewegten negativ ab, dies zumal dann, wenn die Bewegung als Merkmal der Leidenschaft gewaltsam erzwungen scheint. Eine Abwertung des Bewegten gegenüber der Darstellung ruhender Körper wird in der kontemplativen Erfahrung begründet: Wo nämlich alles in Bewegung sei, werde die Einheit des Kunstgenusses »in der Betrachtung derselben getheilet und zerstreuet«.⁵ Winckelmann orientiert sich in seinem Bewertungsschematismus von dargestellter Bewegung vornehmlich am Modell der Plastik

1 Vgl. Gary C. Thomas: *Dance Music and the Origins of the Dactylic Meter*, in: *Daphnis: Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, 1987, Bd. 16 (1-2), S. 107-146.

2 Friedrich G. Klopstock: *Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften*, a. a. O., S. 991ff.

3 Vgl. Jocelyn Powell: *Dance and Drama in the Eighteenth Century: David Garrick and Jean Georges Noverre*, in: *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 1988 Bd. 4 (3-4), S. 678-691.

4 Johann Joachim Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, in: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Berlin 1968, S. 43. Vgl. dazu H. Holländer: *Augenblick und Zeitpunkt, Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984.

5 Johann Joachim Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, a. a. O., S. 45.

und privilegiert darin den Ausdruck des Erhabenen in der Einheit von Größe und (Selbst-)Beherrschung. Die Darstellung von Bewegung im Erhabenen signalisiere eine Dezentrierung der »Seele«, deren Lokalisierung in einem ihr uneigentlichen, gewaltsam erzwungenen Bezirk des Körpers zu liegen käme. Infolgedessen steht die Bewegung unter dem Primat der äußeren Ruhe und damit im Zeichen einer Domestikation der Leidenschaft, in der die Seele als inhaltsloser »Zustand« einheitlich betrachtet werden soll. Gewinnt die Seele allerdings eine eigene Form und eigenes Profil, indem die Leidenschaft als dezentrierende Bewegung dargestellt wird, so ist damit die Integrität des Kunstkörpers gefährdet.

In Malerei und Bildhauerkunst sieht sich das Ideal der körperlichen Ruhe als äußeres Zeichen der stoischen Ataraxie von einem dramatischen Element durchschlagen; die »Seele« als bewegte und bewegende Form wird dergestalt definiert, daß sie das Erlebnis des statischen Schönheitsideals latent bedroht. Der ideale Kunstkörper ist demnach schön zu nennen, wenn die »Seele« darin ruht, diese »Seele« indessen, hätte sie eine eigene Form, würde sich idealiter in ihrer bewegten Gestalt repräsentieren, was den hellenistischen Schönheitstopos der edlen Einfalt unterminiert. An diesem inneren Gegensatz von äußerer Ruhe und innerer Bewegung sind nicht allein Kunstwerke zugrunde gegangen. Nicht zuletzt Johann G. Hamanns berühmte gewordener Ruf »nicht Leyer! – noch Pinsel! – eine Wurfschaukel für meine Muse, die Tenne heiliger Literatur zu fegen!« besitzt im Aufsprengen idealisierter Schönheitstopoi der äußeren Ruhe seinen eigentlich ästhetischen Kern. Und seine Forderung, der Poesie mit »ihre[r] Bewegung, ein[en] taumelnde[n] Tanz« wiederzugeben, hat ihn als Vorläufer des Sturm und Drang qualifiziert.¹

Anders als Winckelmann hat Johann Gottfried Herder die kunsttheoretische Diskussion um die Anwendbarkeit griechischer Schönheitstopoi auf zeitgenössische Kunstformen aus der starren Opposition von Ruhe und Bewegung herausgeführt und das Interesse auf die Gestaltung von Übergängen verlegt. Wo Herder in seiner kunsttheoretischen Spätschrift *Kalligone* von den bildenden Künsten spricht, wird ihm die Erfahrbarkeit von »mäßiger Bewegung« zum Modus des ästhetischen Vergnügens. Das ästhetische Interesse liegt für Herder in einer schwebenden Balance von Ruhe und Heftigkeit, die, wie es heißt, die Rezipienten zu »vergnügenden Gemüthsbewegungen« einlädt:

Bewegung also, d. i. Leben, vom ruhigsten Stande oder Sitz einer Gestalt bis zur heftigsten Erzeugung ihrer Wirksamkeit, bildete die griechische Kunst, geführt von der Weisheit. Denn da das Heftigste nur Einen Augenblick dauert, mäßige Bewegung dagegen, wie im Gleichgewicht schwebend, sich lange erhält und den Anschauenden zu einer gleichruhigen, betrachtenden, sich vergnügenden Gemüthsbewegung einladet, so nehmen freilich, dem

¹ Johann Georg Hamann: *Aesthetica in nuce* (1762), in: ders.: *Schriften zur Sprache*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1967, S. 107.

*Zweck und Wesen der bildenden Kunst gemäß, ruhige Figuren, auch ohne Rücksicht auf Schönheit, die große Mitte der griechischen Kunsttafel ein. Das Gewaltsame steht nur am Ende, meistens in einem untergeordneten Bezirk; indessen stehts auf ihr auch da, gebildet.*¹

In die große Mitte der griechischen Kunsttafel setzt Herder wie Winckelmann die ruhige Figur, doch hält sie eine mäßige Bewegung gleichsam in der Schwebel. Wie auch immer kunstvoll gebildet bleibt dabei noch die heftigste Regung, das spannungsvolle Moment, als ästhetischer Bezirk im allegorischen Tableau integriert. Wer Augen hat zu sehen, erfreut sich »auch ohne Rücksicht auf Schönheit« an dem dynamischen Moment einer bildhaften Komposition. Herders ästhetische Theorie definiert das betrachtende Subjekt als einen Ort, an dem eine integrierende Ordnung von Ruhe und Bewegung gefunden werden kann. Über die Fähigkeit des integrierenden Sehens hinaus spricht Herder aber auch das Gehör der Kunstrezipienten an, wenn er der Anschaubarkeit des äußeren Wesens eine musikalische Hörbarkeit seiner »innersten Kraft« an die Seite stellt. Bewegung, so meint Herder, verbindet Außenwelt und Innenwelt des ästhetischen Gegenstandes mit der Welt der Kunstrezipienten. In der Musik, der »Welt des Unsichtbaren«, teilt sich die innere Bewegung der schönen Künste mit:

*[...] wäre es noch Frage, ob die Musik jede Kunst die am Sichtbaren haftet, an innerer Wirksamkeit übertreffen werde? Sie muß sie übertreffen, wie Geist den Körper: denn sie ist Geist, verwandt mit der großen Natur innersten Kraft, der Bewegung. Was anschaulich dem Menschen nicht werden kann, wird ihm in ihrer Weise, in ihrer Weise allein, mittheilbar, die Welt des Unsichtbaren.*²

Musik artikuliert also unsichtbare Bewegung. Sie stellt das innere Wesen des ästhetischen Gegenstandes dar, dessen äußere Anschauung die bildenden Künste bieten. Ein Gedanke, den später besonders Schopenhauer weiterführen wird.³ Wenn Herder versucht, die Welt der äußeren Abbildung und die musikalische Welt des Unsichtbaren medial zu verbinden, dann findet er dieses Medium im Tanz. »Die *Tanzkunst*,« so schreibt er im *Vierten kritischen Wäldchen*, ist eine »sichtbar gemachte Musik.«⁴ In der Tanzkunst nämlich findet er die äußere

1 Johann Gottfried Herder: *Kalligone*, in: *Sämtliche Werke*, Karlsruhe 1820, Bd. 15, S. 203.

2 Johann Gottfried Herder: *Kalligone*, a. a. O., S. 224.

3 »Die Musik«, so schreibt Arthur Schopenhauer in seiner Auseinandersetzung mit der platonischen Idee des Kunstgegenstandes, »ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern *Abbild des Willens selbst*, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.« [Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, Leipzig o. J., 1. Bd., 3. Buch, S. 346]

4 Johann Gottfried Herder: *Kritische Wälder. Oder Betrachtung über die Wissenschaft und die Kunst des Schönen*, in: *Werke*, herausgegeben v. W. Pross, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1987, Bd. 2, S. 168.

Anschauung und die »innere Kraft« der Gemüts- oder Seelenbewegung in einer »harmonischen Bewegung«¹ vereint. Während in den bildenden Künsten die Weisheit die Anschauung der »mäßigen Bewegung« regiert, bezeichnet Herder die Musik als eine »Führerin des Tanzes«, die in einer unsichtbaren Welt des Tones den Menschen zum gestischen Ausdruck seiner »Seelenbewegung« anleite:

Daher der Tanz: denn da die Töne der Musik zeitmäßige Schwingungen sind, so regen sie, wie die Empfindung sie maaß, hob, senkte, den Körper; der Rhythmus ihres Ausdrucks drückt sich aus durch seinen Rhythmus. Daher auch die mit der Musik verbundene Gebekrdung. Stark bewegt kann der Naturmensch sich ihrer kaum enthalten; er drückt aus, was er höret, durch Züge des Gesichts, durch Schwingungen der Hand, durch Stellung und Bewegung. Die Tänze der Natur – und überhaupt der warmen heftigbewegten Völker sind alle pantomimisch. Auch bey den Griechen wars nicht anders; sie sprechen von der Musik als der Führerin des Tanzes, eines Tanzes jeder Seelenbewegung.²

Die getanzte Gebärde wäre so der mediale Ort, an dem die musikalische Bewegung in harmonischer Weise zum Ausdruck gelangt. Daß Herder den idealtypischen Ort der musischen Darstellung nicht wie Winkelmann in der Plastik, sondern in der Kunstgattung des Tanzes sieht, läßt seine ästhetische Theorie zur Überwindung eines klassizistisch geprägten Schönheitsparadigmas ansetzen, das die kunsttheoretische Diskussion des 18. Jahrhunderts bis anhin weitgehend geprägt hat.³ Zugleich hat Herder allerdings auch entscheidend auf die Tendenz seines Jahrhunderts gewirkt, alle Bewegung am Kunstgegenstand mit einer Bewegung der Empfindung und des seelischen Erlebens zu identifizieren. Vor allem in der Periode des Sturm und Drang und nicht zuletzt im Zeichen der auflebenden Empfindsamkeit wird im späten 18. Jahrhundert mit der Bewegung am Kunstgegenstand auch die Arbeit an der Codifizierung der ästhetisch induzierten Gemütsbewegung geleistet, die bis hin zu Daniel Chodowieckis Illustrationen literarisch dargestellter Gefühlslagen reichen sollte. Diese Identifikation von Kunst- und Selbstbetrachtung⁴ zieht in der Folge ein zunehmend formalisiertes Beschreibungsverfahren mit sich, das den Kunstkörper mit einem reichen Zeichenarsenal registriert, um die ausgedrückte seelische Bewegtheit zu bezeichnen und lesbar zu halten. Die kunsttheoretische Suche nach typisierbaren Analogien zwischen dem Kunstkörper und dem emotionalen Ausdruck des Menschen führt zur Parallelisierung der Begriffe von *motion* und

1 Johann Gottfried Herder: *Kalligone*, a. a. O., S. 216.

2 Johann Gottfried Herder: *Kalligone*, ebd., S. 216f.

3 Vgl. Claudia Jeschke: *Vom ballet de cour zum ballet d'action: Über den Wandel des Tanzverständnisses im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, in: *Le Bourgeois gentilhomme: Problèmes de la comédie-ballet*, herausgegeben v. V. Kapp, Papers of French Seventeenth Century Literature, Paris, 1991, S. 185-223.

4 Vgl. Rudolf Käser: *Die Schwierigkeit, ich zu sagen. Rhetorik der Selbstdarstellung in Texten des »Sturm und Drang«: Herder – Goethe – Lenz*, P. Lang, Bern u. a. 1987.

é-motion, wie sie sich u.a. auch in der rhetorischen Affektenlehre und der Schauspieltheorie des 18. Jahrhunderts niedergeschlagen hat.¹

Das Problem des oszillierenden Überganges von der Bewegung zum »Stand der Ruhe« wird dann vor allem in Gotthold E. Lessings *Laokoon* aufgenommen und in darstellungstheoretischer Hinsicht ausformuliert. Lessing sucht im Begriff des »Transitorischen«², dem »fruchtbaren Moment«, jenen Augenblick im Übergang festzuhalten – oder vielmehr noch den Anblick dieses Augenblickes –, da darstellende Kunst den Eindruck der Bewegung aus dem Übergang eines Noch-Nicht in ein Nicht-Mehr gewinnt. Die Kunst dieses Überganges läßt den Atem dort kurz stillstehen, wo sich dargestellte Bewegung der reflektierenden Anschauung stellt, nämlich in jenem »Punkt, in welchem der Betrachter das Äußerste nicht sowohl erblickt, als hinzudenkt«.³ Lessing bezeichnet damit den Augenblick im Übergang, da das zeitliche Kontinuum, gleichsam als »fixierter Blitz« (wie Goethe dies sprachlich treffen wird), in der bildhaften Gleichzeitigkeit seiner bedeutendsten Elemente zusammenschießt. Für das poetische Schaffen wird andererseits konsequent ein Gelingen an der Fähigkeit bemessen, das »Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln« oder eben »in ein wirklich Sukzessives«.⁴ Das Äußerste der Beschreibung wäre dort erreicht, wo der Moment des Augenblickes in ein treibendes Bewegungsmoment der Handlung darstellungsweise umschlüge. In der Anwendung dieses literarischen Kunstgriffes sieht Lessing die Möglichkeit, etwa jenen Schild des Achilles im Fortgang minuziöser Detailbeschreibung tatsächlich als einen »werdenden« erfahrbar zu machen, wie dies Homer im Gegensatz zu Vergil geglückt sei.⁵

Noch einmal das Darstellungsproblem Lessings, Winckelmanns und Herders von Ruhe und Bewegung im Übergang aufnehmend und bündelnd, hat Johann

1 Vgl. Walter Jens: *Rhetorik*, (enzyklopädisches Stichwort), in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1971, Bd. III, S. 432–456.

2 Gotthold E. Lessing: *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: *Werke in drei Bänden*, München 1969, Bd. II, S. 22f. Vgl. dazu: E. H. Gombrich: *Moment and Movement in Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London 1984, Bd. XXVII, S. 293–306. Ferner Wolfgang Dorst: *L'Instantanéité, Schönheit, Augenblick und Bewegung in der Malerei von David bis Duchamp und in der frühen Photographie*, in: *Augenblick und Zeitpunkt*, a. a. O., S. 349–360; sowie August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Jena 1934, bes. S. 60ff.

3 Gotthold E. Lessing: *Laokoon*, a. a. O., S. 23. Gerade darin, daß Lessing der Betrachtung einen aktiven Part zuweist, der die rezeptive Einbildungskraft »als ein produktives, illusionserzeugendes Vermögen« begreift, hat Inka Mülder-Bach Lessings Überwindung der rationalistischen Semiotik seiner Zeit gesehen: »In Lessings Bestimmung des »fruchtbaren Augenblicks« verwandelt sich das rezeptive *move* in eine Bewegung, die durch die Einbildungskraft auf die Kunst selbst zurückgelenkt wird.« [Inka Mülder-Bach: *Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings »Laokoon«*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 66. Jg., Heft 1, Metzler, Stuttgart 1992, S. 1–30, zit. S. 15/26.]

4 Gotthold E. Lessing: ebd., S. 106 / 101.

5 Gotthold E. Lessing: ebd., S. 106. Vgl. Murray Krieger: »*Ekphrasis*: And the Still Movement of Poetry; or, »*Laokoon*: Revisted, in: *The Poet as Critic*, hrsg. v. F. P. W. McDowell, Northwestern University Press, Evanston 1967, S. 3–26.

W. v. Goethe in seiner *Laokoon*-Schrift die Regel bezeichnet, der die Darstellung von Bewegung theoretisch zu folgen hätte. Goethe will den transitorischen Moment derart gewählt sehen, daß das sprachliche Bild ästhetisch auf den entscheidenden Punkt hin präzisiert wird, damit selbst die steingewordene Bewegung einer Plastik in diesem Augenblick von der immanenten Kraft ihrer Beschreibung überfließen könne:

Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.

Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossenen Augen, davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen: wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke da sie gegen das Ufer anströmt.¹

In Goethes Feststellungen zur Laokoon-Gruppe ist bereits eine gewisse Dialektik angelegt.² In der Gestalt scheinbar paradoxer Konstruktionen wie »ein fixierter Blitz« oder dem »Marmor in Bewegung« ist dem Text ein feines Filigran dialektischen Denkens eingeflochten, das am Ende seine ästhetische Argumentation logisch verbindet.³ Wo die dialektische Denkfigur bei Goethe noch das Symbolisch-Exemplarische besitzt, fügt ihr Georg W. F. Hegel die systematische Seite hinzu.

Hegel unternimmt es seinerseits, die »dialektische Bewegung«⁴ mit ihrer sprachlichen Form, dem Satz, zu verschmelzen. Ist es doch diese Sprache von Sätzen, die, anknüpfend an Lockes Formulierung der »Sukzession der Ideen«,

1 Johann Wolfgang v. Goethe: *Über Laokoon*, in: *Sämtliche Werke*, Artemis, Zürich 1966, Bd. 13, S. 166.

2 Hermann August Korff hat in seiner Studie über *Goethe und die Bildende Kunst* das visuelle Moment in Goethes Ästhetik zwar hervorgehoben und es insbesondere in dessen Vorliebe für das Relief, als »Mittelform« zwischen Malerei und Plastik, erkannt, dabei aber den bei Goethe eine Bewegung erst bewirkenden – »morphologischen« – Übergang zwischen dem Kunstgegenstand und seiner belebenden Anschauung außer acht gelassen. [August Hermann Korff: *Goethe und die Bildende Kunst*, in: *Zeitschrift für Deutsche Kunstwissenschaft* 41, 1929, S. 657ff.]

3 Im Gegensatz zu A. H. Korff hat Mark William Roche in seiner Studie *Philosophical Conceptions of Ruhe* die dialektische Beziehung von Ruhe und Bewegung (*Dynamic Stillness*) als Paradigma der deutschen Literaturtheorie im Übergang des 18. zum 19. Jahrhundert herausgearbeitet: »Even deficient stillness is paradoxically dynamic. First and on the most superficial level, ›deficient stillness‹ alters the previously ideal notion of ›dynamic stillness‹: as the concept of ›Ruhe‹ changes its meaning through time, the very concept becomes dynamic.« [Tübingen 1984, S. 250]

4 Georg W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, in: *Sämtliche Werke in zwanzig Bänden*, Stuttgart 1927, Bd. II, S. 59.

die gedankliche Arbeit erst anzuregen vermag.¹ Die Entwicklung des philosophischen Gedankens ist bei Hegel eng verbunden mit dem suchenden Vordringen des Begriffes, einem Begriff, der in seinen ordnenden Zügen zu dem wird, was Hegel »Wissenschaft« nennt. Wissenschaft will er wiederum verstanden wissen als eine begrifflich ordnende und diese Ordnung wiederum umordnende Arbeitsweise.

In seiner *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* läßt Hegel Bewegung hervorgehen aus den Definitionen von Raum und Zeit. Er faßt den Raum zuerst als abstrakte Form, die am sinnlich erfaßbaren Raum immer nur das Innere habe, zu dem noch das Äußere hinzuzudenken sei, denn die Welt, stellt Hegel apodiktisch fest, ist »nirgends mit Brettern zugenagelt«.² Hegel hat für diesen Sachverhalt die kühne Formel geprägt, wonach der Raum dialektisch zu verstehen ist als »eine unsinnliche Sinnlichkeit und eine sinnliche Unsinnlichkeit«.³ Aus diesem Begriff des Raumes läßt Hegel dann den Begriff der Zeit hervorgehen, die er »das angeschaute Werden« nennt, das, »indem es *ist*, *nicht ist*, und indem es *nicht ist*, *ist*.«⁴

Bewegung denkt nun Hegel als Einheit und Aufhebung von Raum und Zeit; diese Einheit aber bestehe wiederum »nur dargestellt als Bewegung des Übergehens des einen in das andere«.⁵ In diesem Medium des Überganges, das die Bewegung ist, erlangen in Hegels Philosophie Raum und Zeit schließlich erst wieder eine gemeinsame Wirklichkeit.⁶ Hegels Begriff der Bewegung, gedacht als dialektische Vermittlung von Raum und Zeit, mag an Goethes Diktum vom gleichzeitig petrifizierenden und umformenden Augenblick erinnern, da das betrachtende Auge die verharrende Welle im Bild schon wieder gegen das Ufer hin strömend freigibt. Aufgespannt in Raum und Zeit, die sie in einem hervorgehen läßt und verbindet, ist diese Bewegung »der Begriff der wahren Seele der Welt«.⁷ Was wahr sein will an der Welt, ist veränderlich und rückt damit in den Bereich des zeitlich Fließenden; eine Veränderbarkeit, die das Sein zugleich aufnimmt und verschwinden läßt, um damit zu dem zu werden, was Hegel »das Bleiben eben des Verschwindens« nennt.⁸ Analog zur Definition der Bewegung in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, die darin bestand, diese Bewegung zu beschreiben, wie sie, Raum und Zeit in sich aufnehmend, beide zueinander vermittelt, nimmt auch die gedankliche Rekonstruktion des Wer-

1 Manfred Züfle hat in seiner Dissertation auf diesen prozessualen Entwurf der »Denksprache« Hegels hingewiesen und dabei von einer »werdenden Syntax« gesprochen. [Manfred Züfle: *Prosa der Welt, die Sprache Hegels*, Einsiedeln 1969, S. 229f.]

2 Georg W. F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse: 1830 zweiter Teil*, in: ders., *Werke in 20 Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 9, S. 43.

3 Georg W. F. Hegel: ebd.

4 Georg W. F. Hegel: ebd., S. 48.

5 Georg W. F. Hegel: ebd., S. 56.

6 Georg W. F. Hegel: ebd., S. 57.

7 Georg W. F. Hegel: ebd., S. 59.

8 Georg W. F. Hegel: ebd.

dens in der *Wissenschaft der Logik* ihre dialektische Spannkraft aus den anfangs exklusiven Kategorien von Sein und Nichts. Die hieraus sich ergebende Kategorie des Werdens ist selbst wieder durch ihre Negation, nämlich ihr Verschwinden, vermittelt, und in diesem Übergang, um mit Hegel zu sprechen, eine Bewegung des sich Aufhebens: »eine haltungslose Unruhe, die in ein ruhiges Resultat zusammensinkt«.¹

Zum Bewegungsbegriff Hegels ist anzumerken, daß er diesen nicht einfach definiert, sondern tatsächlich auch entwickelt. Darin mag auch die Schwierigkeit begründet liegen, den Gang seines »Sprachdenkens« bloß resümierend wiederzugeben. Eine Lektüre des Hegelschen Textes muß daher notwendigerweise versuchen, eine Re-Flexion des »Sprachdenkens« auf das Denken dieser Bewegung selbst zu vollziehen.

Ausgehend von den Kategorien des Raumes und der Zeit, ist der Begriff der Bewegung zunächst auf der Ebene des Phänomens angelegt, um dann zu den Kategorien von Sein und dessen Negation fortzuschreiten. Darüber hinaus ist schließlich auch das methodisch gefestigte Denken der Dialektik ein fortschreitender Akt der unterscheidenden Entzweiung und des neuerlichen Sichgleichwerdens und als solcher eine »Bewegung des sich Aufhebens«.² Bewegung, so entscheidet Hegel, sei auch verankert im Gang der Reflexion, die einen Begriff sucht, und schließlich auch in dem Begriff der Re-Flexion selbst. Unruhe ergreife das Denken, wenn es sich der Beziehung zum Anderen gewahr werde, und indem es das Negative an sich reflektiere, kehre es erneut in sich selbst zurück:

Die Reflexion ist also die Bewegung, die, indem sie die Rückkehr ist, erst darin das ist, das anfängt oder das zurückkehrt.³

Es kann so die Bewegung nicht allein ontologisch verständlich werden als ein Sein, das auf sein Anderes reflektiert, sondern noch spezifischer auch als eine Form der lesenden Annäherung an einen Text. Indem ich lesend auf die Bewegung des Satzes eingehe, kehrt die Reflexion darüber als ein Anderes zu mir zurück. Lesend ist sich das Subjekt über dem Begreifen des Tuns als Entäußerung seiner selbst inne-geworden.

Für unsere Themenstellung, die nach der dargestellten Bewegung und der Bewegung ihrer Darstellung fragt, ist im folgenden von zentraler Bedeutung, wie Hegel das Problem des reflexiven Satzes und dessen Lektüre angeht. Es wird zu fragen sein, wie er die Bewegung des Seins durch das Andere zu sich selbst bereits durch die jeweils möglichen Schreibweisen seines Satzes reflektierbar werden läßt.

1 Georg W. F. Hegel: *Wissenschaft der Logik I*, a. a. O., Bd. 5, S. 113.

2 Georg W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, a. a. O., S. 135.

3 Georg W. F. Hegel: *Wissenschaft der Logik II*, a. a. O., Bd. 6, S. 26.

An Kant erinnert zunächst die Verlagerung der Problematik ausschließlich auf die Art ihrer Beschreibung. So schreibt Hegel in seiner Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes*, die beobachtende Vernunft habe »noch in dem Gegenstande selbst die Bewegung nicht; sie ist vielmehr nur in dem Beschreiben«.¹ In der Sprache, worin die Begriffe am Prozeß des Unterscheidens und des Aneignens beteiligt sind, seien zwei Arten der sprachlogischen Argumentation nachweisbar. Es ist dies einmal der Diskurs »todter Sätze«,² die in ihrer terminologischen Fixierung die Integration des Ungleichen zu vermeiden suchen und somit nur als statische Sätze aneinander verkettet stehen, »ohne daß der erste sich zum andern fortbewegte«.³ Dagegen unterscheidet Hegel diejenigen Sätze, die durch ihre »immanente Bewegung« einem begreifenden Denken die Darstellung ihres Selbstwiderspruches erkennbar werden lassen und die es so vermögen, ihrer Negation zu begegnen.⁴ Erst in der zweiten Art der logisch-ästhetischen Aussage, nämlich im spekulativen Satz,⁵ eröffnet sich dem Leser die Möglichkeit, den »immanenten Rhythmus der Begriffe« in betrachtender Gelassenheit mitzuvollziehen.

Das andere, das Raisonniiren, hingegen ist die Freiheit von dem Inhalt, und die Eitelkeit über ihn; ihr wird die Anstrengung zugemuthet, diese Freiheit aufzugeben, und statt das willkürlichbewegende Princip des Inhalts zu seyn, diese Freiheit in ihn zu versenken, ihn durch seine eigene Natur, d. h. durch das Selbst als das seinige, sich bewegen zu lassen und diese Bewegung zu betrachten. Sich des eigenen Einfallens in den immanenten Rhythmus der Begriffe entschlagen, in ihn nicht durch die Willkür und sonst erworbene Weisheit eingreifen, diese Enthaltksamkeit ist selbst ein wesentliches Moment der Aufmerksamkeit auf den Begriff.⁶

Sätze, die von ihrer eigenen Bewegungsfreiheit getragen sind, widerstreben in ihrer Eigenlogik einer glatten, ungebrochenen Einsicht. Der Inhalt ihrer Aussage will erst durch die darstellende Kontrastierung und die je individuelle Rhythmisierung hindurch gefunden sein. In dem Maße, wie Sätze dem rasonierenden Eingriff eines urteilenden Lesers vorerst widerstehen, setzen sie ihr Verständnis einer lesenden »Anstrengung des Begriffs« aus;⁷ sie zwingen zur Wiederholung der Lektüre, denn sie tragen die Bewegung ihrer logischen Aussage noch einmal in ihrer ästhetischen Gestalt. Wenn Hegel, diese Gestalt erklärend, etwas unscharf vom »individuellen Rhythmus der Begriffe« spricht, will er vom Leser

1 Georg W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, a. a. O. S. 193. Vgl. dazu Friedrich Kaulbach: *Philosophie der Beschreibung*, a. a. O. S. 39ff.

2 Georg W. F. Hegel: ebd. S. 42.

3 Georg W. F. Hegel: ebd. S. 43.

4 Georg W. F. Hegel: ebd. S. 55.

5 Georg W. F. Hegel: ebd. S. 59.

6 Georg W. F. Hegel: ebd. S. 54f.

7 Georg W. F. Hegel: ebd.

jene Enthaltbarkeit fordern, die es vermeidet, voreilig mit Begriffen bloßen Meinens in die immanente Bewegung des Satzes einzugreifen und ihn so frühzeitig durch ein inhaltliches Wissen zu stoppen.

Zur Vergegenwärtigung einer derartigen Satzbewegung kann an Hegels Definition der Zeit erinnert werden, von deren Werden er sagt, daß es »indem es *ist*, *nicht ist*, und indem es *nicht ist*, *ist*«. In der chiastischen Struktur des Hegelschen Satzes wird in der Tat eine Erlebnisqualität des Werdecharakters von Zeit freigelegt, die trotz der oszillierenden Bewegung zwischen Sein und Nicht-Sein ihre Mitte suchend einzuhalten scheint. Während der Impuls der Zeit die Bewegungsrichtung des Satzes noch anzeigt, wird schon in der Ankündigung seiner Gegenläufigkeit der Impuls der Zeit in den Satz zurückgebogen. Derart zum Gang durch eine logische Schlaufenbewegung angeregt, wird der Begriff der Zeit gegen sich selbst gekehrt, um schließlich in die Ruhe des Satzzusammenhangs zurückzusinken.

Hegel scheint den Lesenden konsequent aufzufordern, dieser inneren Gegenläufigkeit des Satzes zu folgen. Indem die Einlösung des inhaltlichen Sinnverstehens zunächst noch aufgeschoben wird, geben Negation und Akzent schon die Faltstellen an, an denen die Zeitbewegung auf ihren Begriff zurückzubeugen ist. Noch im selben Akt, in dem der Satz die Zeitbewegung entwirft, offenbart sich auch das Problem, sie im aktualisierten Sprachraum in einer abschließenden Weise zu beschreiben. Dazu schreibt Hegel:

Daß die Form des Satzes aufgehoben wird, muß nicht nur auf unmittelbare Weise geschehen, nicht durch den bloßen Inhalt des Satzes. Sondern diese entgegengesetzte Bewegung muß ausgesprochen werden; sie muß nicht nur jene innerliche Hemmung, sondern dieß Zurückgehen des Begriffs in sich muß dargestellt seyn. Diese Bewegung, welche das ausmacht, was sonst der Beweis leisten sollte, ist die dialektische Bewegung des Satzes selbst.¹

Die dialektische Bewegung geht hier von der inhaltlichen zur gestaltlichen Aussage und den Weg zurück auf den selbstreflexiven Begriff, wobei sie den Weg, den sie darstellt, auch selber geht. Nicht nur fordert Hegel von einem spekulativen Satz – und somit besonders von dessen Lektüre –, daß sein Verständnis durch die spezifische »innerliche Hemmung« strukturiert sei, sondern auch, daß er darstellend auszusprechen hat, was ihm in seiner immanenten Negativität entgegenlaufe.² In der Darstellung dieser doppelten Bewegung, auf der Ebene des Begriffes und zugleich auch auf derjenigen des Formzusammenhangs, weist sich schließlich eine literarische Aussage auch in ihrer ästhetischen Reflexivität aus; etwa in der Weise, daß Bewegung als Motiv ihre Vermittlung in einem stilistisch geformten Zusammenhang findet, der ihr mit den Mitteln von Metrik, Rhythmus oder durch seinen rhetorischen Akzent begegnet und sie

1 Georg W. F. Hegel: ebd. S. 59.

2 Vgl. dazu Manfred Züfle: *Rhythmus und Zeit des Denkens*, in: *Prosa der Welt*, a. a. O., S. 356ff.

befördert. Bewegung als Motiv kooperiert so ästhetisch mit der Darstellungsform.

Allerdings, und hier setzt die Pointe des Hegelschen Bewegungsbegriffes ein, riskiert auch das rasonierende Subjekt von einer Sprache, die ihre Eigendynamik reflektiert, in Bewegung versetzt zu werden. Eine Sprache, die von der Bewegung handelt, wird es nicht auslassen, auch den Standort des Redens selbst in ihre Kreise zu schließen. Nicht zuletzt wäre dies auch jene selbstbewegte Sprache, von der schon Platon in seinen Dialogen des *Theaitetos* träumte, als er sich auf die Denkweise des Heraklit besann.

»Der feste Boden«, schickt Hegel dem Leser seiner *Phänomenologie* voraus, »den das Raisonieren an dem ruhenden Subjekt hat, schwankt also, und nur diese Bewegung selbst wird der Gegenstand.«¹ Wo also ein Text nicht allein in der inhaltlichen Aussage seine kommunikativen Möglichkeiten hat, sondern vielmehr noch seine eigene Bewegung zum »Gegenstand« macht, muß sich das verstehende Subjekt in die Bewegung der Aussage versetzen und eine sprachkritische Position außerhalb des Satzes suchen. Das »ruhende Subjekt« hat am Raisonement über die Bewegung der Begriffe ein Ende: Es wird selbst Gegenstand der Bewegung. Damit löst sich für den Leser Hegels die inhaltliche Gewißheit begrifflich gefaßter Aussagen auf. Nietzsche wird von den Möglichkeiten in Versuchung geführt werden, die ihm diese Bewegungen des Satzes bieten; für Hegel haben diese Gedanken zuerst methodischen Charakter: Sie dienen der Wahrheitsfindung in Sätzen.

Von der »Methode dieser Bewegung« – und Hegel nennt sie »Wissenschaft« – ist vor allem die ästhetische Logik in der Darstellung von Wahrheit wesentlich.² Wahrheit darzustellen kann aber für Hegel grundsätzlich nur im prozesualen Fortschreiten ein Gelingen haben. In der *Phänomenologie des Geistes* wird, wie gesagt, die methodische Gewinnung des Selbst-Bewußtseins aus der reflexiven Verinnerlichung der sprachlich veräußerten Form des Denkens entwickelt – dies ist die »Bewegung der Reflexion«.

Im Anschluß an diese Entwicklung des Selbstbewußtseins wird dann in der *Wissenschaft der Logik* auch der »wissenschaftliche Fortgang« dadurch bestimmt, daß er sich von der inneren Selbstbewegung seiner Methode einen Begriff macht: »[...] die Methode«, so heißt es in der *Einleitung*, »ist das Bewußtsein über die Form der inneren Selbstbewegung ihres Inhalts.«³

Nicht gilt dies allein für die methodische Selbstreflexivität in Philosophie und Wissenschaft, aber auch in der Kunst, wenn Hegel die äußere Bestimmung des Kunstschönen in der Vorschrift sucht, »das Ideal müsse in sich bewegt sein«.⁴ Wo Wahrheit das Innere des Kunstschönen sei, wäre eine Methode, sie auch zu

1 Georg W. F. Hegel: ebd. S. 56.

2 Georg W. F. Hegel: ebd. S. 45.

3 Georg W. F. Hegel: *Wissenschaft der Logik I*, a. a. O., S. 49.

4 Georg W. F. Hegel: *Ästhetik I*, Aufbau, Berlin/Weimar 1984, S. 240.

sehen, ein Äußeres, aber so hätten beide, Inneres und Äußeres, an der »Bewegung der Reflexion« ein Verbindendes:

*Die Wahrheit ist die Bewegung ihrer an ihr selbst, jene Methode aber ist das Erkennen, das dem Stoffe äußerlich ist.*¹

Wie jede textkritische Interpretation dem literarischen Werk immer nur äußerlich sein kann, wird sie doch die Bewegung in ihm sehen, als den »bacchantischen Tausel, an dem kein Glied nicht trunken ist«, wie es an einschlägiger Stelle der *Phänomenologie* heißt.² Gerade Hegel hat die Zustimmung zu einem Satz davon abhängig gemacht, daß dieser aktiv um die Anzeige seiner Selbstaufhebung besorgt sei, um »die ungeheure Macht des Negativen« an der »innerlichen Hemmung« des Satzes meßbar zu halten und so in der Wahrnehmung des positiven Gegenteils die »festen Gedanken in Flüssigkeit zu bringen«.³ Lektüre bedarf der inneren Hemmung des Satzes, um zum Gedanken zu werden; Gedanken bedürfen ihrerseits der Sprachfindung, um sich zu bewegen:

*Durch diese Bewegung werden die reinen Gedanken Begriffe, und sind erst, was sie in Wahrheit sind, Selbstbewegungen, Kreise, das was ihre Substanz ist, geistige Wesenheiten.*⁴

Karl Marx war es, der von Hegels Methode der Dialektik mit unverhohlener Bewunderung gesagt hat, er habe »ihre allgemeinen Bewegungsformen zuerst in umfassender und bewußter Weise dargestellt«.⁵ Marx, der die Bewegungsgesetze der sozioökonomischen Maschinerie beschreibt, hat an Hegels Methode vornehmlich die Idealisierung des dialektischen Prozesses zu einem absoluten Subjekt kritisiert und deren Rückübersetzung in materielle Prozesse verlangt. Nun ist die materielle Anwendung der Hegelschen Dialektik, wie sie Marx praktiziert, die eine Sache – die Umstülpung einer Denkmethode, die, wie gezeigt worden ist, sich selbst als Bewegung der Inversion versteht, um sie gleichsam vom Kopf auf die Füße zu stellen, – eine andere.

Marx »kokettiert«, wie er selbst eingesteht, im ersten Band des *Kapitals* anlässlich seiner Diskussion der Werttheorie mit der Methode der Dialektik. Hier unternimmt er die Konstitution seines Wertbegriffs aus den Übergangsbewegungen oder »Metamorphosen« von Arbeit-Ware-Geld-Ware-Arbeit, einer in sich geschlossenen und doch dialektischen Bewegung, die er unter dem paradigmatischen Begriff der »Zirkulation« darstellt. Es ist für das Verständnis seiner Bewegungslogik von entscheidender Bedeutung, daß er sie nicht als

1 Georg W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, a. a. O., S. 46.

2 Georg W. F. Hegel: ebd. S. 44f.

3 Georg W. F. Hegel: ebd. S. 34f.

4 Georg W. F. Hegel: ebd. S. 35.

5 Karl Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. I, Aufbau, Berlin 1980, S. 27.

redundante Wiederkehr und schlechte Unendlichkeit denkt, sondern daß sich in ihr ein Widerspruch geltend macht, der Zirkulation und Metamorphose ineinander verschränkt. In der methodischen Einleitung zum Kapitel der »Zirkulationsmittel« schickt Marx voraus, wie er sich die Metamorphose der Waren als zirkulären Spannungszustand in Form einer elliptischen Bewegung denkt:

Die Entwicklung der Ware hebt diese Widersprüche nicht auf, schafft aber die Form, worin sie sich bewegen können. Dies ist überhaupt die Methode, wodurch sich wirkliche Widersprüche lösen. Es ist z. B. ein Widerspruch, daß ein Körper beständig in einen andren fällt und ebenso beständig von ihm wegfieht. Die Ellipse ist eine der Bewegungsformen, worin dieser Widerspruch sich ebenso sehr verwirklicht als löst.¹

Die Methode liegt interessanterweise in der übertragbaren Form der Bewegung. Stark vereinfacht können seine Überlegungen etwa dahingehend zusammengefaßt werden: Das Arbeitsprodukt wird als Ware distribuiert und kehrt durch Konsumtion an seinen Ausgangspunkt, die Arbeit, zurück: die erste Ebene der Zirkulation. Ebenso vollzieht die Ware einen Formwechsel in Geld und kehrt durch Handel als Ware wieder zurück: Auch diese – die zweite – Ebene der »Bewegung der Waren ist daher Kreislauf«.² Würden nun Waren nach ihrer Metamorphose in Geld einzig in Form dieser Geldwerte weiterverkauft, und zirkuliere die Ware damit in ihrem Stadium als »Geldlarve«, so verhülle die »Form der Geldbewegung« die »Formbewegung der Ware«, der sie entspringe, und zwar dergestalt, daß nur mehr der Umlauf des Geldes, als *currency*, sichtbar zu sein scheint. Interessant wird nun Marxens Darstellung der Konstitution von Wert aus der zirkulären Bewegung zweier dialektisch miteinander verkoppelter Metamorphosen. Ihre typische Figur sieht Marx, wie gesagt, in der Geometrie der Ellipse, wo die Bewegung eines Kurvenpunktes durch die Dialektik von Attraktion und Repulsion im Abstand zu den Brennpunkten bestimmt ist. Das Zitat, auf das wir uns nachstehend beziehen, soll lediglich der Illustration einer sprachlichen Ökonomie dienen, die ganz Hegels Dialektik verpflichtet ist und dabei in ihrem Diskurs eine außergewöhnliche tropologische Sicherheit aufweist:

Die erste Metamorphose der Ware ist nicht nur als Bewegung des Geldes, sondern als ihre eigene Bewegung sichtbar, aber ihre zweite Metamorphose ist nur als Bewegung des Geldes sichtbar. In ihrer ersten Zirkulationshälfte wechselt die Ware den Platz mit dem Geld. Damit fällt zugleich ihre Gebrauchsgestalt aus der Zirkulation heraus, in die der Konsumtion. Ihre Wertgestalt oder Geldlarve tritt an ihre Stelle. Die zweite Zirkulationshälfte durchläuft sie nicht mehr in ihrer eignen Naturalhaut, sondern in ihrer

1 Karl Marx: ebd., S. 118f.

2 Karl Marx: ebd., S. 128f.

Goldhaut. Die Kontinuität der Bewegung fällt damit ganz auf die Seite des Geldes und dieselbe Bewegung, die für die Ware zwei entgegengesetzte Prozesse einschließt, schließt als eigene Bewegung des Geldes stets denselben Prozeß ein, seinen Stellenwechsel mit stets anderer Ware. [...] Obgleich daher die Geldbewegung nur Ausdruck der Warenzirkulation, erscheint umgekehrt die Warenzirkulation nur als Resultat der Geldbewegung.¹

Das Eigentümliche an dieser Darstellung der Konstitution ökonomischer Wertordnungen ist die metaphorische Funktion des Geldes als eigentliches Movens der Zirkulation. Marx verwendet hier den Begriff der »Zirkulation« gewissermaßen als stabile Rahmenform, um die strukturelle Bedingtheit der elliptischen Bewegung von Ware und Geld zu beschreiben. Demgegenüber übernimmt der Begriff des Geldes eine modulierende Funktion, indem er an Stelle der Ware deren Bewegungsform simuliert. In der ersten Metamorphose wird das Geld zur Metapher der Ware. In den Metaphern der »Geldlarve« und der »Goldhaut« vollzieht es dann die Metamorphose der Ware an sich selbst und steigt als tauschbares Gut in den Prozeß der Zirkulation mit ein. Am Umschlagspunkt von der ersten zur zweiten Zirkulationshälfte wird das Geld als Metapher der Ware selbst zur Hüllenmetapher des Geldes – und als Metapher der Metapher vollendet es die Kontinuität der Bewegung. In seiner Hüllenhaftigkeit als »Haut« und »Larve« bleibt das Geld stets nur Repräsentant eines Inhaltes, an dessen Stelle es sich bewegt. Nur als metaphorisches Quidproquo bietet es wechselnden Inhalten Platz, um sich in der Ordnung der Zirkulation einzugliedern. Das Geld schafft deshalb als *Metapher* jene Bewegung des Tausches, weil es keinen eigenen Gebrauchswert besitzt, dafür aber die universelle Übertragbarkeit aller Dinge garantiert. Es ist der allgemeine Wertsignifikant, der seinerseits eine universelle Bewegung der Signifikate ermöglicht, indem es alle Positionen einnehmen kann, die überhaupt als Werte besetzt werden können.

Umgekehrt, betont Marx, wird die Warenzirkulation (oder allgemein: die Bewegung der Signifikate) durch die Scheinhaftigkeit dieser Geldbewegung geregelt. Im beliebig wiederholbaren Stellenwechsel des Geldes, in seiner generellen Ubiquität als Metapher der Dinge, spiegelt sich die »Verschlingung der zahllosen Metamorphosen der Warenwelt überhaupt« [ebd.]. Mit Marx läßt sich der Prozeß der Zirkulation als Summe dialektischer Metamorphosen begreifen, in denen sich ein Warenleib dadurch in einen anderen verwandelt, daß seine »Geldlarve« sich in der entgegengesetzten Richtung zur Ware bewegt. Warenzirkulation und Geldzirkulation verhalten sich als gegenläufige Prozesse in der Konstitution des Wertes. Dies jedenfalls so lange, als die Metapher des Geldes als allgemein gesellschaftlich gültige Äquivalenzform anerkannt bleibt. Gelingt dies nicht mehr, repräsentiert der Stillstand in der Bewegung der Metapher zugleich auch das Ende der Metamorphosen, auf die das Kapital gebaut hat.

1 Karl Marx: ebd., S. 129f.

Nicht ohne Ironie hat deshalb Marx dieses »Überspringen des Warenwerts aus dem Warenleib in den Goldleib« einen »Salto mortale der Ware« genannt.¹ Die Bedeutung des Geldes liegt daher in seiner Bewegung, die ihrerseits in seinem metaphorischen Charakter, seiner universellen Übertragbarkeit, begründet liegt. Die Bewegungsform des Geldes bringe, wie Marx im Abschnitt über den Fetischcharakter der Ware ironisierend festhält, selbst die Warenform eines einfachen Tisches in Bewegung, so daß es scheint, »als wenn er aus freien Stücken zu tanzen begänne«.² Fast ein halbes Jahrhundert später hat Georg Simmel in seiner *Philosophie des Geldes* dafür die Formel geprägt, es gebe »für den absoluten Bewegungscharakter der Welt [...] sicher kein deutlicheres Symbol als das Geld«.³ Selbst die Rundheit der Münzen, derzufolge sie rollen müßten, sei keinem kulturhistorischen Eigensinn entsprungen, sondern symbolisiere mit einer gewissen Notwendigkeit »den Rhythmus der Bewegung, die das Geld dem Verkehr mitteilt«.⁴

Während Hegel eine Bewegung des Denkens in Sprache praktiziert, so hat vor allem Friedrich Nietzsche damit begonnen, Bewegung ausschließlich von der Sprache her zu denken. Sie wird bei ihm zur Frage des rhetorischen Stils. Wie Hegel, interessiert auch Nietzsche an der Sprache deren Beweglichkeit und an dieser wiederum besonders die Seite ihrer rhetorischen Performanz. Anders als Hegel geht es Nietzsche aber nicht um eine dialektische Erklärung sprachlicher Bewegung; sondern darum, sie im Schopenhauerschen Begriff des »Willens« zu zentrieren.

Da Nietzsches Konzeption der Bewegung in einem speziellen Kapitel eingehend behandelt wird, seien an dieser Stelle lediglich deren Grundzüge skizziert. In Nietzsches fragmentarischem Spätwerk verbindet sich seine rhetorische Sprachkonzeption, die er in den Basler Vorlesungen entwickelt, mit der Idee einer differenziellen (Willens-)Bewegung zu einer theoretischen Einheit. Bereits zur Zeit seiner akademischen Lehrtätigkeit formiert sich der Gedanke von der Zeichengebundenheit aller Bewegung, der sich in der Folge immer stärker zu einer scharfen Ablehnung der mechanistischen Bewegungskonzeption profiliert, wie sie derzeit vom wissenschaftlichen Positivismus vertreten wird.

Bewegung ist mit Nietzsche nicht als Summe exemplarisch definierter Positionen zu verstehen, sondern ist ein Produkt ästhetischer Willenslenkung nach

1 Karl Marx: ebd., S. 120.

2 Karl Marx: ebd., S. 85.

3 Georg Simmel: *Philosophie des Geldes*, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 6, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1989, S. 714. In Analogie zu Marx setzt Simmel fort: »Die Bedeutung des Geldes liegt darin, daß es fortgegeben wird; sobald es ruht, ist es nicht mehr Geld seinem spezifischen Wert und Bedeutung nach. Die Wirkung, die es unter Umständen im ruhenden Zustand ausübt, besteht in einer Antizipation seiner Weiterbewegung. Es ist nichts als der Träger einer Bewegung, in dem eben alles, was nicht Bewegung ist, völlig ausgelöscht ist, es ist sozusagen *actus purus*; es lebt in kontinuierlicher Selbstentäußerung aus jedem gegebenen Punkt heraus und bildet so den Gegenpol und die direkte Verneinung jedes Fürsichseins.« [ebd.]

4 Georg Simmel: *Philosophie des Geldes*, a. a. O., S. 708.

Maßgabe figurativer Prozesse der Substitution und der Verschiebung. In seiner Kritik mechanistischer Bewegungskonzeptionen entwickelt Nietzsche eine Sprache der Bewegung, die aufgehört hat, nur deskriptiv zu sein, deren Absicht es nunmehr wird, die Bewegung im Prozeß der Lektüre selbst hervorzubringen. Damit markiert Nietzsche den Übergang von einer Typologie der Bewegung zu einer tropologischen Verfassung sprachlicher Bewegungsformen. Seinen Akzent setzt er auf die Bewegung als Wirkungszusammenhang eines sprachlichen Geschehens, das ein Spannungsverhältnis zwischen Text und Lektüre entstehen läßt. Die Aktivität des Textes, durch Unterbrechung, durch figurative Subversion der Aussagenlogik und parodistische Selbstbezüglichkeit, wird so zur Appellstruktur an die Adresse der Leser, die sprachlichen Positionswechsel, die der Text erzwingt, zu reflektieren.

In einer sein Denken prägenden Sentenz, auf die in seinen späteren Schriften in unterschiedlichstem Zusammenhang rekurriert wird, notiert Nietzsche im Frühjahr 1873:

Also ist jede Wirkung actio in distans, d. h. durch Springen.¹

Am sensiblen Widerstand des Textes ist mit Nietzsche zu ermessen, wie Bewegung aus Formen der Distanzierung und sprunghafter Überwindung auf die Lektüre einwirkt. In ihrer poetologischen Dimension erfaßt, kann Nietzsches philosophische Konzeption des Bewegungsbegriffs auf die differenzielle Struktur seiner Texte zurückgebunden werden: Bewegung heißt für ihn zunächst überspringen einer Distanz; in der figurativen Konstitution des Textes heißt dies folglich, die Bewegung des Überspringens im Gestus der »Überwindung« auch sprachlich darzustellen, und dies wiederum heißt, sie in der Differenz von Topos und Tropus zu markieren. Hier verbinden sich, wie zu zeigen sein wird, die philosophische und rhetorische Konzeption der Bewegung bei Nietzsche.

In diesem Spannungsverhältnis der *actio in distans*, die Nietzsche erst Jahre später als Relation der »dynamischen Quanta« im »Willen zur Macht« beschreiben wird, kehrt auch der aristotelische Begriff der *dynamis* in neuer Form wieder, den Nietzsche in seinen Basler Vorlesungen zur Rhetorik erörtert hat. Während Nietzsche in seiner Erstlingsschrift *Über die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* die rhythmisch-melodische Bewegung der Sprache aus der ursprünglichen Einheit von Tanz und Gesang im dionysischen Chor herleitet, gilt seine Aufmerksamkeit auch in den Vorlesungen über griechische Metrik und Rhetorik den stilistischen Merkmalen sprachlicher Dynamik. Was Nietzsche in den Basler Vorlesungen als *πίθάνον, νοῦς* oder *δόξα* bezeichnet,² versteht im Anschluß an Aristoteles die Wirkung der Sprache als *dynamis* und geht mit

1 Friedrich Nietzsche: *Kritische Gesamtausgabe seiner Werke (KGA)*, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin/New York 1973ff., Abt. III, Bd. 4, S. 180.

2 Friedrich Nietzsche: *Rhetorik. Darstellung der antiken Rhetorik* (Sommer 1874), in: *Werke*, Leipzig 1912, Bd. 18 (Philologica II), S. 249.

der Konzeption der Rhetorik als *Movens* der Sprache noch über den Begriff des *movere* der antiken Rhetorik Ciceros hinaus, der damit eine pragmatische Handlungsaufforderung verband.¹

Mit der rhetorischen Wirkungsästhetik beabsichtigt Nietzsche durchaus nicht, eine Rezeptionsgemeinschaft mit der fertigen Wahrheit, pathetisch verstärkt, zur Tat zu bewegen. Anders will er Affirmation erst als sprachliches Konstrukt verstanden wissen, dessen eigensprachliche Bewegung gerade die Umwertung des Bewerteten erlaubt. Gegen Kritik immunisiert sich diese Rhetorik dadurch, daß sie den Widerspruch durch ihre Ambiguität affirmativ überspringt. Somit kehrt die Bewegung in Nietzsches Rhetorik wieder selbst-reflexiv in sich zurück, indem sie die Wirkung – etwa Skepsis – überspringt und in neuer Richtung fortschreitet. Exemplarisch hat Nietzsche diese Bewegung als rhetorisches Spiel aus der parodistischen Distanz zu sich selbst in seinem *Zarathustra* ausgeführt. Hier wird nicht zuletzt die Darstellung des Tanzes zur poetologischen Metapher seiner Schreibweise.

Bewegung, hält Nietzsche in der obenerwähnten Notiz aus dem Frühjahr 1873 weiter fest, sei eine »reine Übertragung [von Zeitfiguren; d. V.] in eine andere Sprache, in die des Werdens«.² Mit größter Präzision hat diese Sentenz den Kern der Bewegungsphilosophie Henri Bergsons im wesentlichen schon antizipiert. In der Tat sollte Bergsons intuitionistische Philosophie darauf abzielen, die Statik »analytischer« Begriffe und Denkfiguren in eine dynamische Sprache »schöpferischen Werdens« zu übersetzen.³

Am Eingang des Bergsonschen Denkens steht die leidenschaftliche Verteidigung der Intuition gegen den analytischen Rationalismus. Entdecke doch die Intuition an der Erscheinung zuerst die Veränderung als das Wesentliche, wogegen intellektualistisches und analytisches Denkverfahren gewohnt seien, »das Bewegte mit Hilfe des Unbewegten zu denken«.⁴

Das bedeutet, daß die Analyse mit Starrem, Unbeweglichem operiert, während die Intuition sich in die Bewegung, oder was auf dasselbe hinauskommt, in die Dauer hineinversetzt. Hier liegt die scharfe Grenzlinie zwischen der Intuition und der Analyse.⁵

1 Vgl. dazu Joachim Goth: *Nietzsche und die Rhetorik*, Tübingen 1970. Goth geht insbesondere auf die chronologische Differenzierung des frühen Nietzsche der Basler Periode und demjenigen des *Zarathustra* ein. Das attizistische Rhetoreneideal der zweckorientierten *oikonomia*, wie es der Akademiker Nietzsche noch vertreten habe, werde im Laufe seiner intellektuellen Entwicklung praktisch in das avantgardistische Theorem verkehrt, wonach die Sprache das Resultat rhetorischer Künste sei: »Verba tene, res sequetur«, lautet die umgestülpte klassische Formel Nietzsches.

2 Friedrich Nietzsche: KGA, III, 4, S. 179.

3 Henri Bergson: *Denken und schöpferisches Werden*. (*La pensée et le mouvant*, Paris 1939), aus dem Französischen von L. Kottje, Syndikat/EVA, Frankfurt a. M. 1985, S. 203/207.

4 Henri Bergson: *L'Evolution créatrice* (1907), Zürich o. J., S. 297.

5 Henri Bergson: *L'Evolution créatrice*, a. a. O., S. 203.

Bergsons intuitionistischer Interpretation der Bewegung liegt die formallogische Überlegung zugrunde, daß das Ganze der Bewegung von der Bewegung ihrer Teile prinzipiell nicht unterscheidbar ist, und somit auch die »Dauer« nicht das Produkt definiter Zeitabschnitte sein kann. Bergsons intuitionistischer Bewegungsbegriff ist also zutiefst antizenonisch, insofern unter dem zenonischen Bewegungsbegriff jenes Paradox verstanden wird, das die Bewegung als infinitesimal unterteilbares Raumzeitfragment definiert. Nicht in jenem Durchgang durch eine infinitesimale Zergliederung der unterschiedenen Entitäten von Raum und Zeit, wie es die Bewegungslehre der Antike vorschreibt, kann nach Bergson Bewegung definiert werden, sondern einzig in einer dynamischen Einheit derselben. Bergson privilegiert also ein synthetisches Verfahren zur Erkennung von Bewegung vor jedem analytischen und zieht damit auch eine Demarkationslinie zwischen sich und der neuzeitlichen Physik nach Galilei und Newton wie auch der modernen Geometrie nach Leibniz und Descartes.

Robert Heiss hat den Bergsonschen Intuitionismus vom Gesichtspunkt der analytischen Logik aus als tautologische Selbstapplikation des Definiens auf das Definiendum der Bewegung bezeichnet. In seiner *Logik des Widerspruchs* schreibt er, bei Bergsons Definition der Bewegung handle es sich um eine »positive Selbstanwendung. Das Urteil: Die Bewegung ist ein Ganzes, das aus Teilen besteht, kann dementsprechend zurückgeführt werden auf ein tautologisches Urteil mit dem Sinn: Jede Bewegung besteht aus Bewegungen.«¹

Wie Heiss die zeitgenössischen Filmtechniken zu Rate ziehend, bezeichnet Bergson ein Denkverfahren, das Bewegung aus begrifflich »nebeneinandergesetzten Momentaufnahmen« montiert, als »kinematographisch«.² Darunter versteht er ineins einen Wahrnehmungs- und Denkvorgang, der das Kontinuum illusorisch als Verkettung von Bildschnitten erfaßt. »Von der vorübergleitenden Realität nehmen wir sozusagen Momentbilder auf«, und für die Apperzeption dieser ephemeren Erscheinungen genüge es, »sie längs eines abstrakten, gleichförmigen, unsichtbaren, auf dem Grunde des Erkenntnisapparats liegenden Werdens aufzureihen«.³ Bergson zufolge ließe sich alles Werden durch einen »inneren Kinematographen« [ebd.] zur dynamischen Ganzheit synthetisieren.

Mit Bergsons intuitionistischer Bewegungstheorie wird ein entscheidender Wechsel der erkenntnisleitenden Modellvorstellungen für die Entwicklung des

1 Robert Heiss: *Bewegung als selbstbezogenes Phänomen*, in: ders.: *Logik des Widerspruchs. Eine Untersuchung zur Methode der Philosophie und zur Gültigkeit der formalen Logik*, Berlin und Leipzig 1932, S. 101-109 (zit. S. 109).

2 Henri Bergson: *Denken und schöpferisches Werden*, a. a. O., S. 26; sowie in: *L'Evolution créatrice*, a. a. O., S. 303ff. Vgl. Robert Heiss: a. a. O., S. 102. Die Kritik Bergsons am kinematographischen Bewegungsbegriff erinnert sehr an Nietzsches Ablehnung der »semiotischen« Mechanistik: »Mit diesen nebeneinandergesetzten Momentaufnahmen hat man einen praktischen Ersatz der Zeit und der Bewegung, der sich den Erfordernissen der Sprache anpaßt, aber das ist nur eine künstliche Rekonstruktion: die Zeit und die Bewegung sind in Wirklichkeit etwas anderes.« (*Denken und schöpferisches Werden*, a. a. O., S. 26f.).

3 Henri Bergson: *L'Evolution créatrice*, a. a. O., S. 309.

Bewegungsbegriffes angezeigt. Gilles Deleuze hat diesen Paradigmenwechsel in der Geschichte der »Bewegungs-Bilder« rekonstruiert. Bergsons Theorie intuitionistischer Wahrnehmung von Bewegung erschütterte das Modell bisher geltender analytischer, also zerlegender Bewegungsdefinitionen. Nach Deleuze beeinträchtigt Bergsons Modell nachhaltig die Lösungen des künftig anstehenden Problems, wie nämlich »unbewegte Schnitte der Bewegung« (des Films) in »bewegliche Schnitte der Dauer« (der menschlichen Wahrnehmung) übergehen können.¹ Was Bergson in seiner *L'Évolution créatrice* aus dem Jahr 1907 noch eine kinematographische Illusion nennt, umreißt theoretisch doch recht genau den praktischen Ort der Experimentalfotografie seiner Zeit: nämlich die Überwindung der Momentaufnahme in Richtung auf den Film. Während einerseits Fotografen wie der Amerikaner E. Muybridge mit der Momentaufnahme eines trabenden Pferdes oder der Franzose E. J. Marey mit seinem *Chronophotogramm eines gehenden Menschen* in den achtziger Jahren debütieren, wird andererseits die Wahrnehmung von kinematographischen Bewegungen über das Medium des perforierten Filmbandes zu einem kulturellen Chock.²

Beide historischen Erscheinungen erzwingen zum Teil neuartige Rezeptionstechniken der Kunst. Zum einen wird der Moment für die visuelle Analyse von Bewegung instrumentalisierbar, zum anderen wird die Erscheinung des Kunstwerks beweglich, was ein synthetisierendes Rezeptionsverfahren bedingt.

In der theoretischen Reflexion dieser veränderten kulturellen Rezeptionsbedingungen von Bewegung steht Bergson allerdings nicht allein. Unabhängig davon, welche Richtung Kritik und Begriffsbildung schließlich nehmen sollten, bildet die kinematographische Technik in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts einen paradigmatischen Angelpunkt in der Themendiskussion der Bewegung. So hat etwa auch Gaston Bachelard in seinen Meditationen zur *Imagination du mouvement* betont, wie stark gerade das kinematographische Denken im Sinne Bergsons einer visualisierenden Metaphorik verpflichtet sei, wenn er dazu bemerkt: »Le mobilisme visuel reste purement cinématique.«³ Die Visualität der

1 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1, (Cinéma I. L'Image-mouvement, Paris 1983)*, aus dem Französischen von K. Witte, Frankfurt a. M. 1989, S. 26. Vgl. dazu auch ders.: *Le bergsonisme*, Paris 1966; sowie ders.: *Différence et répétition*, Paris 1968. Manches verdankt Deleuze ungesagt den phänomenologischen Studien Jean-Paul Sartres und Maurice Merleau-Pontys. So schreibt etwa Sartre zur »kinästhetischen Empfindung«: »Zu unserem Bewußtsein gelangt nur die Bahn der Bewegung als eine sich bildende Form.« [Jean-Paul Sartre: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, aus dem Französischen von H. Schöneberg, Reinbek b. H. 1971, S. 140; und Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung (Phénoménologie de la perception, Paris 1945)*, aus dem Französischen von R. Boehm, in: *Phänomenologisch-Psychologische Forschungen*, Berlin 1966, Bd. 7]

2 Vgl. Werner Oeder: *Vom Traum Zenons zu Cantors Paradies. Das fotografische Reglement von Zeit, Sichtbarkeit und Bewegung*, in: *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, herausgegeben v. G. Ch. Tholen und M. O. Scholl, Acta humaniora, Weinheim 1990, S. 247-265.

3 Gaston Bachelard: *L'Air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris 1943, S. 16; vgl. ferner S. 289-302.

Bewegung erreicht nach Bachelard ihre Wirkung aber erst, wenn sie die Transformation vom Realen in die Sphäre der Imagination überlebt hat, wenn also aus dem »image du mouvement« ein »mouvement imaginé« entstanden ist.¹

Diese Fähigkeit, bewegte Bilder rezeptiv zu synthetisieren, trifft sich auch mit Untersuchungen Walter Benjamins, der darin allerdings die umwälzende sozialgeschichtliche Relevanz hervorgehoben hat. Anders als Bergson betont Benjamin, daß die Unmöglichkeit, eine kinematographische Bewegung im Auge zu fixieren, zur Auffächerung des dynamischen Assoziationsvermögens der Betrachtenden führe. Diese rezeptive »Zerstreuung«, die der kinematographischen Bewegung folgt, ist gerade hinsichtlich der kollektiven Wahrnehmung erklärungsbedürftig.²

Gaston Bachelard hat dazu aufgefordert, den Veränderungen der kinematographischen Rezeptionsästhetik auch die entsprechenden Veränderungen im Bereiche der Bewegungsphilosophie folgen zu lassen. Sein Aufruf, die traditionelle »philosophie de description« durch eine »philosophie de production dynamique« zu ersetzen,³ entspricht der Tendenz nach dem Telos der intuitionistischen Philosophie Bergsons, »zu gleichsam fließenden Begriffen zu kommen«.⁴ Bergson hat auf eine »Beweglichkeit der Worte« insistiert, der auch die Lektüre zu entsprechen habe.⁵ In diesem Akt des Lesens sei erst die Intuition in der Lage, eine Vielzahl von Begriffen und Satzteilen zu durchschlagen und zu verbinden, um so im Text gleichsam die begrifflich punktierte Bewegung faden gleich zur Kette zu schließen.⁶ Während, nach Bergsons Ansicht, der Begriff der Bewegung durch den Akt der Abstraktion zu erstarren drohe, nehme die Intuition in der Sprache gerade den konstitutiven Dissens von starrer Topik und dynamischer Komposition wahr. Daher gehe die Analyse ihrer Tendenz nach auf die unbewegliche Kategorie zu, die intuitive Erfassung von Texten aber auf eine divinatorische Bestimmung innerliterarischer Bewegung.⁷

1 Gaston Bachelard: *L'Air et les songes*, a. a. O., S. 127.

2 Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980, Bd. II, 1, S. 368-385. Das Chock-Theorem Benjamins erweist sich in diesem Zusammenhang als Kristallisationspunkt eines Denkens, das Bewegung im Stillstand als Medium historischer Vergegenwärtigung sucht: »Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken, sondern ebenso ihre Stilllegung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert.« [*Über den Begriff der Geschichte*, a. a. O., Bd. I, 2, S. 702f.]

3 Gaston Bachelard: ebd.

4 Henri Bergson: *Denken und schöpferisches Werden*, a. a. O., S. 213.

5 Henri Bergson: *L'Evolution créatrice*, a. a. O., S. 179.

6 Henri Bergson: *Denken und schöpferisches Werden*, a. a. O., S. 208f.

7 Dieser Problematisierung des Überganges von der Intuition zur begrifflichen Analyse der Bewegung hat sich Maurice Merleau-Ponty mit seiner phänomenologischen Wahrnehmungsphilosophie angeschlossen. Auch Merleau-Ponty nimmt an, daß Bewegtes erst im Augenblick, da es vom Begriff getroffen werde, mit diesem zu einer wahrnehmbaren Identität verschmelze. So sei etwa der Vogel im Flug »im Augenblick der Bewegung selbst nichts als ein graues Vermögen zu fliegen«, bis die begriffliche Thematisierung das Bewegte an seiner Bewegung aufhebt und »zerstört«. [Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 320]

Ludwig Wittgenstein verlangte über Bergson hinaus die logische Bestimmbarkeit intuitiv erfaßter Vorstellung: Diese sei nämlich durch die Ordnung des Sprachspiels geregelt, die pragmatisch Gedachtes darzustellen erlaubt. Wer sich demnach Bewegung sprachlich vorstellt, muß beim Sprechenwollen so wenig sprechen, »wie er auch beim Tanzenwollen nicht tanzt. Und wenn man darüber nachdenkt, so greift der Geist nach der *Vorstellung* des Tanzens, Redens, etc.«¹ Dieses Sprachspiel unterwirft aber auch die Vorstellung der Bewegung der spezifischen »Darstellbarkeit in einem bestimmten Mittel der Darstellung«,² nämlich der Logik, von der die Bildlichkeit dieser Vorstellung gesteuert wird. Derart wird die Bewegung zu einem quasiphysikalischen Gegenstand, der in den bildlich visualisierenden Räumen der Sprache operiere, und hier eine »grammatische Bewegung«³ vollzieht. Der Satz kann nach Wittgenstein eine Bewegung nicht darstellen, wenn er die geltende Raumordnung des Sprachbildes nicht respektiere, (wie etwa das Innere und das Äußere), die wie eine Grammatik die Vorstellung durchzieht.

Genau umgekehrt mußte Rudolf von Laban gedanklich vorgehen, wenn er aus den räumlichen Bewegungen von Tänzern eine analog operierende Tanzschrift entwerfen wollte.⁴ Mit seiner 1927 erstmals präsentierten »Labanschen Tanznotation« entwickelt er gewissermaßen ein grammatikalisches System, das die Körperbewegungen im dreidimensionalen Raum des sogenannten Ikosaeders mitsamt der Richtungskordinaten in der Zweidimensionalität einer Symbolschrift abzubilden erlaubt. Obgleich dieses Notationssystem der Tanzbewegung noch auf einem starren Analogieverhältnis von Tanz und Schrift beruht und den zeitlichen wie auch den musikalischen Faktor vernachlässigt, realisiert es dennoch Noverres Utopie, den Tanz lesbar zu machen und hat überdies bis heute zu einer Vielzahl von choreographischen Schreibexperimenten animiert.⁵

Nebst der erwähnten Skepsis seitens der zeitgenössischen Philosophie und Ästhetik gegen die intuitionistische Bewegungsphilosophie Bergsons hat die »rationalistische« Kritik aber auch fernerhin noch einige Vorbehalte angemeldet. Vor allem Theodor W. Adorno hat eingewendet, daß eine Sprachphilosophie

1 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1971, S. 137, § 338f.

2 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, a. a. O., S. 150, § 397.

3 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, ebd., S. 151, § 339ff.

4 Laban, Rudolf: *The Language of Movement*, Plays, Boston 1974.; ders.: *The Mastery of Movement* (1940), deutsche Übersetzung: *Die Kunst der Bewegung*, F. Noetzel, Wilhelmshaven 1988.

5 Nebst John Cages choreographischen Partituren sei hier vor allem auf Trisha Browns anagrammatische Bewegungsmuster (Locus, 1975) und Merce Cunninghams computergestützte Tanzsimulationen (Trackers, 1991) hingewiesen. Seit 1990 bietet das Departement of Dance der Ohio State University, unter der Leitung von Lucy Venable, ein computergestütztes Notationssystem, den *Laban Writer*, an. Vgl. ferner Gabriele Brandstetter: *Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts*, in: *Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeiträume*, herausgegeben von M. Bergelt und H. Völckers, Hanser, München/Wien 1991, S. 225-269. Ferner David Michael Levin: *Postmodernism in Dance: Dance, Discourse, Democracy*, in: *Postmodernism – Philosophy and the Arts*, herausgegeben v. Hugh J. Silverman, Routledge, New York, 1990, S. 207-233.

Verdacht erregen sollte, die die Erfahrbarkeit textueller Dynamik behauptet, ohne dabei aber irgendeinen Rückhalt in einer rationalen Verfahrenskontrolle zu suchen. Im Lichte der Kritik Adornos wird besonders jene totalisierende Tendenz suspekt, die dem intuitionistisch absolut gesetzten Credo des »reinen Werdens« innewohnt. Bergsons sprachphilosophische Annäherung an das Phänomen der Bewegung laufe mitunter Gefahr, zu einer Mystifikation des Präkategorialen zu gerinnen, die er in der Form jener »*données immédiates de la conscience*« zu finden glaubt. Dem Nichtbegrifflichen zuliebe habe Bergson das begrifflich Haltbare für eine allauflösende Bewegung aufgegeben. »Das dialektische Salz«, bemerkt Adorno, »wird im unterschiedslosen Fließen von Leben weggeschwemmt«.¹

Die dialektische Bewegung, die Adorno dem unterschiedslosen Fließen intuitionistischer Bewegungsphilosophie entgegenstellt, zeichnet sich auch Hegels Dialektik gegenüber durch eine negative Progression aus. In dem Maße nämlich, als die beschreibende Darstellung daran scheitern müsse, das »Nichtbegriffliche« ohne Rest im Begrifflichen aufgehen zu lassen, werde sich die Sprache ihrer utopischen Möglichkeiten erst gewiß. Die Utopie dieser notorisch defizitären Beschreibung läge darin, sie als sprachskeptisches Resultat dessen zu verstehen, was »in ihrem Begriff nicht aufgehen« kann.² Dieser defizitäre Status des Begriffes, etwa begriffsloser Kunst gegenüber, wird dem Namen nach zu einer »negativen Dialektik«. Diese wird schließlich dadurch kenntlich, daß gerade das mit der sprachlichen Realisation Nicht-Identische der Bewegung seinerseits den Benützer von Sprache dazu treibt, über den gefundenen Begriff hinaus zum nächsten, zum Besseren, fortzudrängen. »An ihr ist die Anstrengung, über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen.«³ In diesem Versuch, den irreduziblen Rest von Nicht-Identischem in der Dialektik von Bewegung und Beschreibung, von Bezeichnetem und den Signifikanten, die es umkreisen, nachzuforschen, sieht Adorno die Triebkraft des Sprechens:

*Der bestimmbare Fehler aller Begriffe nötigt, andere herbeizuzitieren; darin entspringen jene Konstellationen, an die allein von der Hoffnung des Namens etwas überging.*⁴

Jeder Begriff muß das semantische Potential, das er verfehlt, als Negation gewissermaßen vor sich herschieben. Im anerkannten Mangel, die Bewegung der Sache im Begriff nicht vollständig beruhigen zu können, birgt sich daher die dialektische Potenz des Über-Griffes auf ein Anderes – eben die sprachgewordene Hoffnung, mit dem Namen an Stelle des Begriffes, das Bewegte noch im Verfehlen getroffen zu haben. Gewiß ist hier auch noch ein sprachlicher Modus

1 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984, Bd. IV, S. 20.

2 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 17.

3 Theodor W. Adorno: ebd., S. 27.

4 Theodor W. Adorno: ebd., S. 62f.

des Denkens im Spiel, der, wie Heidegger dies verstanden hat, Bewegung nicht mehr einfach zu definieren vermag, sondern ihm vielmehr »auf der Spur« bleibt, wo immer geredet wird. Die Hoffnung, Bewegung sprachlich hervorzubringen, liegt für Heidegger im Prozeß ihrer »Bahnung« im Text, das heißt einer Fortführung etymologischer Begriffswurzeln in die polysemantischen Strukturen des Textes. Bewegung bringt Sprache erst hervor, wenn sie die Entstehung ihrer Begrifflichkeit reflektierbar hält und auf die Fortsetzung ihrer Entstehung im Reden hinleitet. So heißt denn für Heideggers Sprachdenken Bewegung primär »einen Weg bahnen«, etwa wie die Spur im verschneiten Feld, wodurch Bewegen – im Rückgriff auf die schwäbisch-alemannische Wortwurzel – im Sinne eines Wagens und Be-Wagens als ein Weg-Bereiten verstanden wird. Den Gang dieses »Be-wögens« bringt Heidegger in seinem 1959 erschienenen Werk *Unterwegs zur Sprache* auf die sogenannte »Wegformel«:

Einen Weg bahnen, z. B. durch ein verschneites Feld, heißt heute noch in der alemannisch-schwäbischen Mundart wëgen. Dieses transitiv gebrauchte Zeitwort besagt: einen Weg bilden, bildend ihn bereit halten. Be-wëgen (Be-wëgung) heißt, so gedacht, nicht mehr: etwas nur auf einem schon vorhandenen Weg hin- und herschaffen, sondern: den Weg zu... allererst erbringen und so der Weg sein.¹

Mit Heideggers Sprachdenken hat sich der Begriff der Bewegung ganz auf den Prozeß seiner Erzeugung in Sprache konzentriert. Mit ihm wendet sich der Diskurs über den Begriff der Bewegung nach Hegel und Nietzsche – und mit Bezug auf diese – ausschließlich der Sprache zu. In der »Wegformel« von Heideggers Bewegungsbegriff, der versucht, »die Sprache als die Sprache zur Sprache [zu] bringen«, gleitet die philosophische Definition des Begriffes sprachlich in ihr Definiendum über, indem sie Sprache als Weg zur Bewegung beschreibt.

Eben in dieser Tendenz zur Einschließung der Bewegung in einem ontologisierenden Sprachbegriff hat die neuere Sprachphilosophie kritisch angesetzt. Jacques Lacan versteht die Aporie des Signifikanten, das Subjekt des Unbewußten zu situieren, als eigentliche Bedeutung der Sprache. Wie schon Adorno das Bezeichnungsdefizit der Begriffe zum Movens der Sprache erklärt hat, manifestiert sich auch in der Sprachtheorie Lacans Bewegung als ein Effekt einer semantischen Verschiebung in der Kette von Signifikanten über einem Rest von nichtidentischer Bedeutung. Lacan nennt diesen Vorgang das unaufhaltsame Gleiten des Bezeichneten unter dem Signifikanten.² Durch das »glissement du signifié« werde nun jedes Sprechen dazu angehalten, in einem permanenten Prozeß der Selbstausslegung eines bereits Gesprochenen neuerliche Zeichen des Bedeutens zu setzen.

1 Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Pfullingen 1959, S. 261.

2 Jacques Lacan: *Schriften II*, Walter, Olten 1975, S. 27.

Im Spiel des zeigenden Sich-Entziehens markiert sich ein augenblicklich immer abwesendes Subjekt in der Sprache, dessen Stelle vom Subjekt der Rede immer nur usurpiert wird. Dadurch, daß der notorisch mangelhafte Signifikant darin beschränkt bleiben müsse, nur das Insistieren eines abwesenden Subjektes anzuzeigen, ohne es auch festhalten zu können, entstehe die unaufhörliche Fluktuation des Signifikats unter der Kette der Signifikanten:

*D'où peut on dire que c'est dans la chaîne signifiante que le sens insiste, mais qu'aucun des éléments de la chaîne ne consiste dans la signification dont il est capable au moment même. La notion d'un glissement incessant du signifié sous le signifiant s'impose donc.*¹

Das sprachtheoretische Modell Lacans, das es erlaubt, von einem Gleiten des Bezeichneten unter dem Signifikanten zu sprechen, geht selbst aus einer Entwicklung sprachtheoretischer Paradigmen hervor. Die theoriegeschichtlichen Wurzeln neostrukturalistischen Denkens reichen bis zu Edmund Husserl, Ferdinand de Saussure und Friedrich Schleiermacher zurück, wie Manfred Franks kritisch-erhellende Studien nachgewiesen haben.²

Vor diesem epistemologischen Hintergrund arbeitet dann auch Jacques Derridas Poetik, auf die im folgenden einzugehen ist. Derridas Untersuchungen zeichnen sich vorab dadurch aus, daß sie eine Engführung der oben erwähnten sprachtheoretischen Paradigmen anstreben. Indem er der Spur seiner Vordenker entlang schreibt, entwickelt Derrida seine individuelle Terminologie einer »Bewegung der *différance*«.³ Was im folgenden als »*différance*« bezeichnet wird – mit der kleinen signifikanten Lautveränderung [a] in der Wortmitte – pflegt Derrida auch als »Bewegung des Aufschubs« oder »Bewegung der Spur« zu benennen, wo er es nicht vorzieht, auf den Saussureschen Term der »Spielbewegung« (»*mouvement du jeu*«) zu rekurrieren.⁴ Ersichtlich wird schon in dieser

1 Jacques Lacan: *Écrits*, Paris 1966, S. 502.

2 Zum Begriff des »Neostrukturalismus« und der historischen Rekonstruktion seines Bruches mit der subjektzentrierten Hermeneutik vgl. Manfred Frank: *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt a. M. 1984; ferner ders.: *Das Individuelle Allgemeine: Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher*, Frankfurt a. M. 1985; ders.: *Das Sagbare und das Unsagbare: Studien zur neuesten französischen Hermeneutik und Texttheorie*, Frankfurt a. M. 1980; ders.: *Die Grenzen der Beherrschbarkeit der Sprache. Das Gespräch als Ort der Differenz zwischen Neostrukturalismus und Hermeneutik*, in: *Text und Interpretation: deutsch-französische Debatte*, München 1984, S. 181–215.

3 Jacques Derrida: *Die Différance*, in: *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt a. M. und Berlin 1972, S. 25. »Es geht hier nicht um eine bereits konstituierte Differenz, sondern, vor aller inhaltlicher Bestimmung, um eine reine Bewegung, welche die Differenz hervorbringt.« [Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a. M. 1974, S. 109]

4 Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen: Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*, Frankfurt a. M. 1979, S. 140/142 und ders.: *Die Différance*, a. a. O., S. 17. Julia Kristeva diskutiert diese »Bewegung der *Différance*« aus semiotisch-strukturalistischer Sicht in: *Positionen*, Graz/Wien 1986, S. 67ff.

Reihung einschlägiger Kategorien ein Hang zur gleitenden Bezeichnung und polysemer Chiffrierung, die in Derridas dezentrierender Arbeit an Texten einen systematischen Charakter besitzen. Beweglich sind die Begriffe dort, wo sie sich mehrdeutig spalten und nach dem nichtidentischen Anderen sich fortangelnd verdoppeln und multiplizieren.

Natürlich erschwert dieses terminologische Vorgehen Derridas jede positive Definition seiner Begriffsbildung und verweist damit auf den strukturellen Zusammenhang, in dem die »Bewegung der *différance*« zu suchen sein wird. Eine Annäherung an Derridas Sprachtheorie soll deshalb hier in drei Anläufen versucht werden. Zum einen wird die phänomenologische Herleitung seiner Bewegungskonzeption untersucht, zum anderen der Übergang zu einer generativen Texttheorie im Zeichen der »Bewegung der *différance*«, um zum dritten auf die daraus resultierenden Konsequenzen für die literaturkritische Textbeschreibung einzugehen.

Die Konzeption einer differenziellen Bewegung unterhält einige Analogien zu Lessings Idee eines transitorischen Momentes, nämlich jener Vorstellung, daß Bewegung in der darstellenden Kunst gerade in ihrer Augenblicklichkeit definiert werden könne. Nicht ungleich entsteht in Derridas »*différance*« Bewegung in der Fraktur der zeitlichen Kontinuität: Im Augenblick wird die Bewegung kondensiert. In diesem Augenblick wird die Präsenz der Bewegung aufgehoben, ihre ursprüngliche Unmittelbarkeit bleibt aber fernerhin suspendiert. Lessing hat seinerseits an dieser Stelle der Poesie alle Tore geöffnet, sollte ihr doch die Aufgabe zukommen, die Bewegung im Ablauf der Zeit darzustellen.

Darin unterscheidet sich Derrida deutlich von Lessing. Das Ungewöhnliche an Derridas Überlegung ist, daß die Bewegung, die sich dem Auge eröffnet, sich in der Dauer ihrer Beschreibung wieder verschließt. Hierin liegt das Paradox der »*différance*«. Es ist die Dauer der Beschreibung, die die Unmittelbarkeit dieser vorsprachlichen Bewegung immer wieder aufschiebt; für die Wiederkehr ihrer Präsenz ist nach Derridas Worten erneut jener Augenblick erforderlich, »wo die Augenblicklichkeit ihrer fiktiven Unmittelbarkeit entrissen und in die Bewegung zurückversetzt wird.«¹ Es scheint paradox, daß es der Augen-Blick des Augenblickes (»le clin d'œil de l'instant«) sein soll, der die Präsenz der Bewegung sowohl unterbricht als auch ihre Re-Präsentation erst ermöglicht.² Die Begründung dieser paradoxalen Definition liegt in der unterschiedlichen Stufung von Präsenz und Repräsentation in der Phänomenologie der Bewegung.

Husserls Phänomenologie des »innersubjektiven Zeitflusses« hat diese Überlegungen Derridas nachhaltig beeinflusst.³ Husserl bezeichnet eine unmittelbare

1 Jacques Derrida: *Grammatologie*, a. a. O., S. 480f.

2 »Im Augenblick waltet eine Dauer, die das Auge verschließt«, schreibt Derrida in diesem Zusammenhang und sucht dann zu präzisieren: »Noch einmal: diese Beziehung zur Nicht-Präsenz überumpelt und umschließt, d.h. dissimuliert die Präsenz nicht, sondern ermöglicht vielmehr erst deren Unbeflecktheit.« [Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, a. a. O., S. 120f.]

3 Vgl. Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1893-1907), Den Haag 1966.

Präsenz der Bewegung im Augenblick als »Impression« und hebt diese gegen ihre Einprägung im Bewußtsein ab, die er unter dem Begriff der »Retention« beschreibt. »Protention« nennt er dann die Erwartung einer Bewegung, die als Phänomen schon nicht mehr präsent ist, sich aber durch die Repräsentation in der Erinnerung erneut aktualisieren läßt.¹ An diese begriffliche Abstufung des Phänomens der Bewegung schließt nun auch Derridas Definition der »différance« an: Jeder Akt der Retention trenne das ursprüngliche Phänomen der Bewegung von sich ab, indem dessen Präsenz in einer Gedächtnisspur gerettet werde. Diesen Akt des Trennens und des Aufhebens sieht Derrida in der Metapher des »clin d'œil« besonders gut getroffen. Um die Wiederkehr der Präsenz der Bewegung, der Re-Präsentation, zu erreichen, müsse notwendig ein Umweg durch die Beschreibung (im Sinne der »Protention« Husserls) genommen werden. In diesem reflexiven Umweg der Beschreibung, in dem sich jeder literarische Prozeß befindet, schiebe sich die Präsenz der Bewegung so lange nur auf, bis in der Um-Schreibung eine Berührung mit der Unmittelbarkeit einer Bewegung wieder gelinge. Derridas Aufmerksamkeit gilt nun ganz dem »Wendepunkt in der Präsenz«², jenem Moment der »différance«, worin sich gleichzeitig die Trennung der Bewegung von der Präsenz (Retention) und der Aufschub von dieser Präsenz (Protention) ereignen. Es versteht sich, daß dieser gedachte Ort, an dem die Bewegung der »différance« gleichsam in der Schwebeliege bleibt, spekulativer Natur sein muß. An diesem Ort ist die Bewegung angezeigt, das heißt, ihre Präsenz wird im Augenblick wieder eröffnet, zugleich ist die Sprache im Akt des Bezeichnens aber schon wieder darin begriffen, diese Präsenz zu umschließen und damit aufzuschieben.

Unabhängig vom darzustellenden Phänomen der Bewegung führt die »différance«, die den Text als solchen konstituiert, ein Eigenleben. Es ist diese »Bewegung der différence«, die dadurch erklärt wird, daß jeder sprachliche Ausdruck in einer gleichzeitigen Operation die »Präsenz eines vor-ausdrücklichen« Sinns³ von ihrem Sprachzeichen abtrennt; der dadurch entstehende Mangel in der Intentionserfüllung bringt eine Welle von sprachlichen Supplementen hervor, die jeder einmal gewählte Ausdruck vor sich herschiebt:

1 Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, a. a. O., § 16. Vgl. dazu Jean-Paul Sartres phänomenologisch-psychologische Fortsetzung Husserls in *l'Imaginaire* (1940). Sartre hat die entscheidende Lücke zwischen Retention und Protention in der Wahrnehmung von Bewegung dadurch zu schließen versucht, daß er den kinästhetischen Eindruck in der »Struktur des Bewegungsbewußtseins« zurüklagert, das die repräsentationale Ordnung der bewegten Objekte im Bewußtsein verankert. Damit wird nach Sartres These die Bewegung zum »Korrelat des Wissens« (S. 146ff.). [Jean-Paul Sartre: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, aus dem Französischen von H. Schöneberg, Rowohlt, Reinbek b. H. 1971, bes. Kap. II,3]

2 Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, a. a. O., S. 123.

3 Jacques Derrida: ebd., S. 144.

So verstanden, ist die Supplementarität eben die Differenz: jene Operation des Aufschiebens (*différer*), die die Präsenz zugleich spaltet und verschiebt, indem sie mit einem Schlag der ursprünglichen Teilung und dem ursprünglichen Aufschub (*délai*) unterwirft.¹

Die »Bewegung der *différance*« erweist sich hier als eine doppelte: Trennung und Aufschub der Präsenz. Die Bedürftigkeit aller Rede nach Ergänzung läßt sich jetzt dadurch erklären, daß jeder für sich statische Moment einer dargestellten Bewegung im Inneren von einer Differenz zum Vorangehenden und zum Nachfolgenden bestimmt ist. In dieser theoretischen Spekulation entsteht die »Bewegung der *différance*« also schon durch die Unterscheidung des Momentes von sich selbst und nicht erst durch die Reihung von an sich ruhenden Momenten.²

Für Derridas Verständnis der »*différance*« ist es wesentlich, daß die doppelte Bewegung von Präsenz und Verschiebung grundsätzlich in jedem Darstellungsprozeß wirksam ist, unabhängig davon, ob es sich inhaltlich um dargestellte Bewegung handelt oder nicht. Jeder Text ist konstituiert durch eine Kette distinktiver Intervalle, in der sich Bewegung auf ein je benachbartes Begriffsterrain fortschreibt. Dieses »dynamisch sich konstituierende, sich teilende Intervall«, verzeichnet sowohl die »Verräumlichung« eines Textes, als auch dessen zeitliche Erstreckung.³ Für diese Verwebung des Textes (»l'entrelacement du langage«) hat Derrida mit Vorliebe die Metaphorik von Schuß und Kette (»la trame et la chaîne«) verwendet, um damit den Vorgang der Versprachlichung von Bewegung vorzuführen, da die Bezeichnung »eingeschossen« und von der Bedeutung zur Kette geschlagen wird, ohne dabei je zur Identität, wohl aber zur einkleidenden Verflechtung von Präsenz und Repräsentation zu gelangen.⁴

Im Anschluß an Derrida kann die »Bewegung der *différance*« demnach in Form zweier synchron arbeitender Mechanismen beschrieben werden, die das Flechtwerk eines Textes konstituieren. Der eine Mechanismus besteht zunächst in der »Verräumlichung«. Dies im Sinn eines elementaren Verweisungszusammenhanges von kommunikativ gesetzten Zeichen, die ihre Bedeutung erst in dem Maß gewinnen, als sie die Präsenz des Beschriebenen durch ihre distinktiven Beziehungen zu nachbarschaftlich gesetzten Zeichen des Textes kenntlich

1 Jacques Derrida: ebd., S. 145.

2 Auch Jonathan Culler nimmt an, daß eine Präsenz der Bewegung im Text durch jene Differenz gegeben sei, die im Moment der Beschreibung die »Nicht-Präsenz« von sich abspaltet: »Es erweist sich aber, daß der gegenwärtige Augenblick nur dann als Grundlage dienen kann, wenn er nicht ein reines und autonomes Gegebenes ist. Wenn Bewegung präsent sein soll, muß die Präsenz schon von der Differenz und der Aufschiebung markiert sein.« [Jonathan Culler: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, aus dem Amerikanischen von M. Momberger, Reinbek b. H. 1988, S. 105]

3 Jacques Derrida: *Die Différance*, a. a. O., S. 19. Vgl. dazu Bettine Menke: *Dekonstruktion – Lektüre: Derrida literaturtheoretisch*, in: *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, herausgegeben von K.-M. Bogdahl, Westdeutscher Verlag, Opladen 1990, S. 235-264.

4 Jacques Derrida: *Marges de la philosophie*, Paris 1972, S. 191.

werden lassen. Ferner besteht die »différance« in der »Verzeitlichung« oder als »Bewegung der Zeitigung«, und zwar in dem Sinn, daß das Gleiten der *lecture* über die den Text konstituierenden Zeichen die Präsenz des Beschriebenen immer wieder aufhebt und zeitlich verschiebt.¹

Auf diesem Umweg, den auch die Lektüre nimmt, um den Raum und die Zeit des Textes zu eröffnen, entsteht Bewegung als Erfahrung einer sich stets wieder neu aufschiebenden Präsenz des Momentes. Damit erzeugt die Tätigkeit des Lesens erst die Bewegung, indem sie sich im Text orientierend den Raum und die Zeit in jedem Augenblick neu entwirft und die so entstandene imaginäre Welt hinter sich wieder schließt. Dadurch wird die *écriture* verständlich als ein Vorgang der Einkapselung von Bewegung, während sie von der *lecture* wieder gelöst wird.

Für die Arbeit einer literaturkritischen Studie, die am inhaltlichen Interesse für dargestellte Bewegung in Texten festhält, stellt sich an dieser Stelle die Frage nach der praktischen Verwendbarkeit der »différance« als Verräumlichung und Verzeitlichung von Bewegung. Die systematisch betriebene Ambiguität, die das theoretische Verfahren Derridas charakterisiert, rückt eine literaturkritische Lektüre in eine spezifische Distanz zum literarischen Text und zum hermeneutischen Prozeß der Interpretation.² Demnach kann das Moment der Bewegung im Medium der Sprache nur als »eingeschrieben« – oder eben als re-präsentiert – betrachtet werden; es hinterläßt im textuellen Raum lediglich eine signifikante Spur, die die Bewegung zwar markiert, ihre Unmittelbarkeit aber verdeckt. Die Spur ist die Bewegung, aber *quasi in effigie*. Das heißt für die Schrift, daß sie darstellend das Dargestellte stets schon verändert hat; was in der *γραμμή* des Textes lesbar wird, ist schon ein Teil einer »gelöschten« Bewegung: »Auch aus diesem Grund ist es kein Widerspruch, das Gelöschte und das Gebahnte der Spur zusammen zu denken.«³ Daher wird hier die textuelle Spur immer als

1 Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, a. a. O., S. 141. Die Paraphrasierung folgt anschließend Derridas Schrift *Die Différance*, a. a. O., S. 6-37.

2 In der Tat bricht die Fragestellung Derridas radikal mit der herkömmlichen Tradition einer sinnverstehenden Hermeneutik im Sinne Gadammers. In der Interpretation sieht Derrida vor allem eine Vereinnahmung des Textes durch den »logozentrischen« Diskurs der Literaturkritik. Dagegen unterscheidet er eine »textuelle Lektüre«, die jene Gegenbewegung des Textes sucht, womit »der Text als der Faktor [erscheint], der den Diskurs am Funktionieren verhindert«. Vgl. dazu Philippe Forgets Einleitung zur Kontroverse zwischen Derrida und Gadamer in *Text und Interpretation, deutsch-französische Debatte*, UTB-Fink, München 1984, S. 19.

3 Jacques Derrida: *Ousia und Gramme*, in: *Randgänge der Philosophie*, a. a. O., S. 86. In seiner *Philosophie der Beschreibung* spricht Friedrich Kaulbach noch im Sinne Auerbachs von der Mimesis der Darstellung an das Phänomen, wenn er der Form idealisierend einen Vollzugscharakter des Gegenstandes unterstellt: »Der sprechende Gedanke vollzieht selbst eine Bewegung, indem er den Gegenstand in der Vorstellung entstehen läßt.« (S. 390) Eine literarische Darstellung nennt Kaulbach mit Kant eine äußerlich sichtbar gewordene Spur einer »apriorischen Bewegung des Beschreibens« (S. 391): »Sie ist die Spur, welche die synthetische Bewegung des Bewußtseins hinterläßt. Spur ist dasjenige, was an einer Bewegung objektiv greifbar und feststellbar ist.« (S. 288) (Friedrich Kaulbach: *Philosophie der Beschreibung*, Böhlau, Köln und Graz 1968; vgl. Erich Auerbach: *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946).

abwesende Bewegung verstanden werden müssen, die aber ein neuerliches Werden in der Lektüre anzeigt. Dieses zeigende Sich-Verschließen hat eine dekonstruktive Lektüre zu berücksichtigen: Lesend wird gleichsam der Text bis an jene Stelle zurückgezogen, an der die *écriture* über die »vor-ausdrückliche« Bewegung hinwegzuleiten sucht. Eine literaturkritische Lektüre im Sinne der Dekonstruktion wird sich darum bemühen müssen, den Text als Träger eines reflexiven Umweges erkennbar zu machen.

Als potentiell dynamischer Zeichenverband ist der Text immer auch selbst-reflexiv. Ebendiese selbstreflexive Qualität der Darstellung ist es, auf die eine Interpretation aktiv eingeht. Eine in diesem Sinne »aktive Interpretation«¹ sucht demnach einen doppelten mimetischen Prozeß analytisch geltend zu machen. Der erste mimetische Prozeß kann dadurch bezeichnet werden, daß die einfache Präsenz einer Bewegung in die Re-Präsentation der »marque« übergeht. Damit ist gemeint, daß die einfache mimetische Erzeugung der Bewegung das Bewegte im Textkörper zwar bewahrt und verbirgt, jedoch nicht, um es zu verlieren, als vielmehr, um es endlos zu entfalten:

*La mimesis est alors le mouvement de la physis [...] par lequel la physis n'ayant ni autre dehors, doit se dédoubler pour apparaître [...].*²

In dieser ersten mimetischen Entfaltung des Bewegten in seiner Darstellung ist die Präsenz der Bewegung untrennbar verbunden mit der physischen Erscheinung des Textes. Hier setzt ein sekundärer mimetischer Prozeß ein, den Derrida als »double marque« oder auch »redoublement de la marque« bezeichnet.³ Es ist dies der Ausdruck einer doppelten Mimesis: Mimesis der Mimesis. Indem sich nämlich der Text selbstreflexiv auf die Weise bezieht, wie Bewegung in ihm vorgeführt wird (»cette sorte de miroitement et de procès spéculaire«), ist er in diesem spezifischen Sinne doppelt markiert.⁴ Als doppelt markiert wird der Text von Derrida dann verstanden, wenn sein Vorhaben sowohl semantisch-deskriptiv ist, als auch die Darstellung selbstreflexiv auf die Art der dargestellten Bewegung zurückweist.

Wenn Derrida in diesem Zusammenhang metaphorisch von einer »Fältelung« des Textes spricht,⁵ also von einer mimetischen Verdoppelung der Textmetaphorik über einer Aussage, so wird dadurch ein Dispositiv literaturkritischer Interpretation angesprochen, das für unseren Erklärungszusammenhang bedeutsam

1 Jacques Derrida: *Die Différance*, a. a. O., S. 25.

2 Jacques Derrida: *La double séance*, in: *La Dissémination*, Paris 1972, S. 219.

3 Jacques Derrida: *La double séance*, ebd., S. 291.

4 Vgl. dazu Manfred Frank: »Eine doppelt markierte Rede markiert also neben ihrer Bezeichnungsfunktion immer auch (de surcroît) die Differenzierung mit, die dem Zeichen überhaupt zu bezeichnen und sich auf einen Sachverhalt zu beziehen gestattet.« [Manfred Frank: *Was ist Neostrukturalismus?* a. a. O., S. 602]

5 »Le pli (se) plie: son sens s'espace d'une double marque, au creux de laquelle un blanc se plie.« [Jacques Derrida: *La Dissémination*, a. a. O., S. 219]

sein wird. Wo nämlich, um Bewegung darzustellen, der Text unter den Stauungsdruck des Nicht-Identischen gerät, lassen sich Metaphern und Stilfiguren auf die semantischen Aussagen zurückbeugen, um den Text voranzutreiben. Durch dieses Verfahren der »double marque« wird, wie Manfred Frank in diesem Zusammenhang schreibt, die selbstkritische Komponente der Poesie in deren literaturkritischer Betrachtung reflexiv aufgehoben: »Kritisch ist die Poesie, indem sie nicht nur spricht, sondern auf ihr Sprechen achtet, inwiefern es ästhetisch und nicht bloß semantisch ist.«¹

Mit Paul de Man ist ein Exponent des Dekonstruktivismus zu diskutieren, dessen literaturkritische Arbeit sich ganz auf diese Selbstkritik und Autoreflexivität von Texten spezialisiert. Wie Derrida, so sieht auch de Man in der Figuralität der Sprache den Angelpunkt einer Textkritik, die Semantik und Rhetorik literarischer Aussagen wechselseitig destabilisiert. Für den Nachweis solcher Selbstdestabilisierung genügt aber keineswegs, wie Jonathan Culler über *Dekonstruktion* schreibt, »daß jede thematische Aussage von ihren eigenen Ausdrucksmitteln unterminiert wird«.² Entscheidend für den dekonstruktiven Prozeß sind vielmehr Aussagen des Textes, die sich metasprachlich auf die rhetorische Funktion seiner Aussagen beziehen und dadurch mit der eigenen figurativen Praxis des Textes in Konflikt geraten. Dekonstruktion, so de Man, findet nicht »zwischen Behauptungen statt, wie in einer logischen Erwiderung oder in einer Dialektik, sondern vollzieht sich statt dessen zwischen metasprachlichen Aussagen über die rhetorische Natur der Sprache einerseits und einer rhetorischen Praxis andererseits, die diese Aussagen in Zweifel zieht«.³

Die thematisierte Bewegung in Texten wird also dort von ihrer eigenen Begrifflichkeit am nachhaltigsten destabilisiert, wo sie sich ausdrücklich auf ihre eigene Rhetorizität, ihre eigene persuasive Strategie und figurative Logik bezieht. Es ist diese figurative Selbstbezüglichkeit von Texten, die jede totalisierende Erschließung ihrer Bedeutung unterläuft, indem das Lesen seinerseits sich auf figurative Modelle des »Lesens« stützt, deren Autorität ihren Vorrang gegenüber der Figuralität des Textes einbüßt. Die logische Unabschließbarkeit des Lesens von Texten liegt deshalb in der Selbstreferenzialität figurativer

1 Manfred Frank: *Was ist Neostrukturalismus?* a. a. O., S. 600. Auch auf der produktionsästhetischen Seite der Beschreibung von Bewegung lassen sich analoge Bezüge von Ästhetik und Semantik erkennen. So schreibt Friedrich Kaulbach in seiner *Philosophie der Beschreibung*: »Der Beschreibende muß danach den Charakter des zu beschreibenden Wesens wie auch zugleich seiner Bewegung selbst darstellen. Er läßt bei seiner eigenen Handlung des Beschreibens die das Wesen einer Sache auslegende und sie zugleich zusammenhaltende Energie wirksam werden, um so den Charakter dieses Wesens sichtbar machen zu können. [...] Daher kommt es darauf an, in der Form die Bewegung zu sehen.« [Friedrich Kaulbach: *Philosophie der Beschreibung*, a. a. O., S. 102f.]

2 Jonathan Culler: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, aus dem Amerikanischen von M. Momberger, Rowohlt, Reinbek b. H. 1988, S. 277.

3 Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen von W. Hamacher und P. Krumme, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988, S. 140.

Modelle begründet, die sich selbst figurativ begründen. In seinen *Allegories of Reading* schreibt dazu de Man:

*The rhetorical mode of such structures can no longer be summarized by the single term of metaphor or any substitute trope figure in general, although the deconstruction of metaphorical figures remains a necessary moment in their production. They take into account, the fact, that the resulting narratives can be folded back upon themselves and become selfreferential.*¹

Die Selbstreferentialität figurativer Strukturen bedinge eine literaturkritische Lektüre, die sich nicht mit dem Auffinden einer Schlüsselmetapher (»master-trope«) für die Bewegung eines Textes begnügt, sondern den Aufweis von Bewegung aus der analytischen Defiguration metaphorischer Strukturen, mithin aus der Gegenläufigkeit von Dargestelltem und Darstellung gewinnt. »In einer parallelen Bewegung verinnert das Lesen die Bedeutung des Textes durch sein Verstehen«,² wobei »verstehen« in erster Linie heißt, »den referentiellen Modus eines Textes bestimmen«. Auch hier sucht die Methode der Lektüre sich mimetisch-dekonstruktiv dem literarischen Text anzunähern (*close reading*), indem sie die explizite rhetorische Struktur eines Textes verinnerlicht, den sie auslegt. Mehr noch: Sie unternimmt den Versuch, sich von der Autorität der eigenen Lektüre im bestimmten Bewußtsein zu entfernen, daß ihre figurative Modellfunktion als erste, unvermeidliche Fehllektüre fungiert. Analog zu Derridas Prozeß des »redoublement de la marque« sucht ein dekonstruktives Lesen im Aufweis seines verdoppelnden und verschiebenden Charakters die Figuralität der eigenen Methode zu dekonstruieren. Sucht man nach einem Bewegungsparadigma des Textes, so manifestieren sich dessen Konturen in der Kritik der Methode, die das jeweils geltende Paradigma des Lesens beherrscht. »The paradigm of all texts«, schreibt de Man,

*consists of a figure (or a system of figures) and its deconstruction. But since this model cannot be closed off by a final reading, it engenders, in its turn, a supplementary figural superposition which narrates the unreadability of the prior narration. As distinguished from primary deconstructive narratives centered on figures and ultimately always on metaphor, we can call such narratives to the second (or third) degree allegories. Allegorical narratives tell the story of the failure to read.*³

Durch die Unabschließbarkeit seines figurativen Modells (der Bewegung) erzeugt demnach der Text jene dekonstruktive Dimension, die die Logik der

1 Paul de Man: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven/London 1979, S. 205.

2 Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, a. a. O., S. 196.

3 Paul de Man: *Allegories of Reading*, a. a. O., S. 205.

Unabschließbarkeit seiner Lektüre beschreibt. De Man bezeichnet diese supplementäre Figur ganz allgemein als »Allegorie«, das heißt als rhetorische Figur, die als fortgesetzte Metapher die Logik der Unabschließbarkeit tropologischer Prozesse in Texten begründet. Die rhetorische Figuralität von Texten ist nach de Man von einer doppelten Bewegung gekennzeichnet: Zum einen erheischt sie die Autorität der rhetorischen Figur für die Demonstration einer semantischen Aussage –, zum anderen generiert sie eine figurative Logik, durch die sich jede hermeneutische Erschließung des Textes in die Abgründe von tropologischen Supplementaritätsverhältnissen stürzt.

Für de Man kann deshalb eine dekonstruktive Lektüre nur im logischen Nachweis der Unlesbarkeit von Texten liegen. *Lectio* wird für ihn zum Imperativ – und »Lesen« wäre hier zu verstehen als Allegorese der Unlesbarkeit.¹ Die Logik tropologischer Bewegung der Substitution und der Verschiebung konstituiert den Text ebenso, wie sie ihn dekonstruiert. Sie ist *motivum* des Textes und Medium einer Defiguration textueller Tropologie ineins.² Dies gilt freilich auch für de Mans Imperativ der *lectio*, die als Allegorie einer Methode gelesen werden kann. De Mans Variante des Dekonstruktivismus sucht gezielt nach einer unterminierenden Wirkung der Figuralität im Text – und zielt konsequenterweise auch nach der Methode, die diese Wirkung beschreibt –; sie fragt letztlich danach, was sie ist, wenn sie dekonstruiert und unterminiert sich mithin auch in de Mans Worten selbst, »[...] undermining the authority of the narrator from within the dynamics of the text«.³

Die anfangs aufgeworfene Frage, was denn Bewegung in Texten sei, muß spätestens im Anschluß an Derrida und de Man umgekehrt gestellt werden: Nicht eine Definition von Bewegung kann hier zur Debatte stehen, sondern vielmehr die Frage, warum Bewegung in Texten nicht zu definieren ist. Die Geschichte einer Definition, die bis hierher erzählt worden ist, wendet sich an ihrem vermeintlichen Ende der Frage zu, ob sie selbst nicht der Gegenstand sei,

1 Vgl. Werner Hamacher: *Lectio: de Man's Imperative*, in: *Reading de Man Reading*, herausgegeben von L. Waters und W. Godzich, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, S. 171–201.

2 Vgl. dazu Barbara Johnson: *Défigurations du langage poétique*, Flammarion, Paris 1979.

3 Paul de Man: *Allegories of Reading*, a. a. O., S. 97. Auf diesen methodisch-autoreferentiellen Aspekt haben besonders amerikanische Formen des Dekonstruktivismus ein starkes Gewicht gelegt. Im Versuch einer Definition schreibt Jonathan Culler über den literarischen Dekonstruktivismus: »To deconstruct a discourse is to show, how it undermines the philosophy it asserts, or the rhetorical operations that produce the supposed ground of argument, the key concept or premise.« [Jonathan Culler: *On Deconstruction*, a. a. O., S. 86] J. Hillis Miller spricht von der Möglichkeit einer »self-subversive complexity of meanings in a given work«. [J. Hillis Miller: *The Critic as Host*, in: *Deconstruction and Criticism*, London und Henley 1979, S. 252] Vgl. Vincent B. Leitch: *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, Columbia University Press, New York 1983. Zur Kritik vgl. Ulrich Horstmann: *Parakritik und Dekonstruktion: Eine Einführung in den amerikanischen Poststrukturalismus*, Würzburg 1983. Horstmann führt an, daß die behauptete »konstitutive Abgründigkeit und Bodenlosigkeit der Literatur« [S. 58] zu einem Absturz in den »Ungrund unaufhebbarer Aporie« der Literaturkritik führe [S. 70]. Eine detaillierte Kritik aus hermeneutischer Sicht gibt Thomas Böning: *Literaturwissenschaft im Zeitalter des Nihilismus? Paul de Mans Nietzsche-Lektüre*, in: *DVjS*, 64. Jg, Heft 3, Stuttgart 1990, S. 427–468.

den sie zu definieren sucht: Ein Text ohne eigentliches Ende, der von der Substituierbarkeit eines Bewegungsmodells durch ein anderes berichtet und dabei gerade diejenigen Figuren erzeugt, die seine Unabschließbarkeit begründen.

Die am Ausgangspunkt unserer Überlegungen entworfene These, die Figuren des Tanzes aus der Bewegung ihrer Figuralität zu analysieren, kann an diesem Punkt der theoretischen Diskussion wieder aufgenommen werden. Die Begriffsgeschichte der Bewegung ist nur eine besondere Form, Bewegung zu textualisieren und sie bewegungslos der Lektüre auszusetzen. Erst lesen heißt Bewegung in Texten bewegen. Jeder interpretative Eingriff in den Text verändert indessen auch die Wahrnehmung seiner Dynamik. Dieser Eingriff soll daher behutsam dem folgen, womit der Text auf seine eigene Dynamik hinweist: Selbstanzeige der Motion. Was sich aus diesem Akt der literarischen Eigenbewegung ergibt, erschließt den »mouvement du renversement«,¹ womit die Lektüre eine Bewegung der Figur realisiert.

Dargestellte Bewegung schließt in ihrer Beschreibung notwendig auch die Zuschreibung von Lesestandpunkten innerhalb bestimmbarer Situationsmodelle mit ein, die ihrerseits durch die Weise »ästhetischer Kommunikation«² des Textes Signale zur Veränderung von einmal eingenommenen Perspektiven der Lektüre enthalten. Ist die Darstellung der Bewegung ästhetisch kommunikativ, das heißt, gibt sie durch die eigene stilistische und rhetorische Dynamik Angebote zur Veränderung von literarischen Sehweisen, wird sie der Möglichkeit nach zum Modus der Umbesetzung von Lesestandorten. Ist die dynamische Komponente des Textes angesprochen, kann auch das Lesen der Veränderung zur Veränderung des Lesens werden. Lesende sind durch die Figuralität des Tanzes dazu aufgefordert, selbst in einen »lateral dance of interpretation« einzutreten, wie Hillis Miller die Form dekonstruktiver Lektüre bezeichnet hat: »The reader must execute a lateral dance of interpretation to explicate any given passage, without ever reaching, in this sideways movement, any passage that is chief, original, or originating, a sovereign principle of explanation.«³ Die Figuralität des Tanzes ist also nicht selbst die Bewegung in Texten, sondern erst der Akt ihrer Defiguration, der die Lektüre den Operationen der »différance« aussetzt und sie dadurch im Spiel von Substitution und Verschiebung immer neuen Schauplätzen der Bewegung aussetzt und sie letztlich als geschlossenes

1 Bernard Pautrat: *Versions du soleil: Figures et système de Nietzsche*, Paris 1971, S. 43.

2 »Ästhetische Kommunikation« kann dort zustande kommen, wo Darstellung und Dargestelltes im Akt der Lektüre fusionieren: »Ästhetische Darstellung ist subjektiv-objektiv, wenn, was sie sagt, Ausdruck der Sache und ebenso sehr dessen, der sie darstellt, ist, der Sache in der Weise, wie sie in meinem Verhältnis zu ihr erscheint. Dann fallen Darstellung und Dargestelltes zusammen.« [Christiaan L. Hart Nibbrig: *Skizze einer ästhetischen Darstellungstheorie*, in: *Akten des V. internationalen Germanisten-Kongresses, Cambridge 1975*, herausgegeben v. L. Forster und H.-G. Roloff, H. & P. Lang, Bern und Frankfurt a. M. 1976, Heft 2, S. 106-114, zit. S. 107]

3 J. Hillis Miller: *Fiction and Repetition*, in: *Forms of Modern British Fiction*, herausgegeben von A. W. Friedman, University of Texas Press, Austin 1975, S. 59.

Konzept destabilisiert.¹ Erfahrung der Bewegung in Texten steht und fällt deshalb mit der Bereitschaft, den Gestus eines »mouvement de renversement« lesend einzunehmen, was mit dem Risiko verbunden sein kann, daß die Bewegung in Texten zur Subversion der Stabilität von Lesestandpunkten führt.

1 Vgl. Vincent B. Leitch: *The Lateral Dance*, in: *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, Columbia University Press, New York 1983, S. 190-198. Ferner James N. Laditka: *Language, Power, and Play: The Dance of Deconstruction and Practical Wisdom*, in: *Rhetoric Review*, 1991, Bd. 9(2), S. 298-311, sowie Louise Wetherbee Phelps: *The Dance of Discourse: A Dynamic, Relativistic View of Structure*, in: *Pre/Text: A interdisciplinary Journal of Rhetorical Theory*, 1982, Bd. 3(1), S. 51-83.

2. SCHILLER

Bewegung als Freiheit der Form

Bewegung bildet eine Kernvokabel in Schillers Schriften zur ästhetischen Theorie.¹ Dies mag um so mehr erstaunen, wenn man sich das statische Schönheitsideal in Erinnerung ruft, das in der Tradition von Gottsched und Winckelmann die zeitgenössische Ästhetik Deutschlands unter dem Primat der bildenden Kunst noch weitgehend bestimmt hat.² Zwar zerbricht in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Normgerüst einer Regelästhetik, die in der griechischen Kunst ein nachahmenswertes Ideal ruhender Harmonie hypostasiert, doch auch die mit ihr rivalisierende Genieästhetik hält allenthalben noch an idealisierten Topoi der Originalität und der naiven Ausdruckskraft tänzerischer Bewegungssprache fest.³ Der paradigmatische Übergang in Literaturtheorie und Ästhetik

- 1 Das Werk Friedrich Schillers wird im folgenden nach der Ausgabe *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, herausgegeben v. G. Fricke und H. G. Göpfert, München 1958ff., in eckigen Klammern mit Band- und Seitenzahl zitiert.
- 2 Ausgehend von der hellenischen Formsprache der Malerei und der Bildhauerkunst, vertritt Johann J. Winckelmanns ästhetische Theorie den normativen Imperativ einer »stillen Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck« [17]; »Stellungen, die vom Stande der Ruhe abweichen« [43], würden daher eine harmonische Wirkung im Gemüt verfehlen. [Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755), in: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Berlin 1968] Johann C. Gottsched hat demgegenüber in seiner Poetik vor allem die Übereinstimmung von »unverbrüchlich und feste« stehender ästhetischer Gesetzmäßigkeit, mit der Mustergültigkeit des Dargestellten hervorgehoben, einer Koinzidenz »in einer Art von Sachen, die allbereit fest gesetzt worden«. [Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst. Erster allgemeiner Theil* (1730/51), in: *Ausgewählte Werke*, herausgegeben von J. und B. Birke, Berlin, New York 1973, Bd. VI, 1, S. 174ff.] Dem schließt sich insofern auch Johann G. Sulzer an, wie er den Tableaucharakter der »poetische[n] Gemälde« als »das höchste der Dichtkunst« geschätzt hat. [Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-74), Leipzig 1792-94 (2. verm. Aufl.), Bd. II, S. 350]. Vgl. dazu August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Jena 1934, bes. S. 60ff.
- 3 Herders Plädoyer für eine Ästhetik induktiver Sinneserfahrung, die sich jeder Reglementierung a priori widersetzt, verfiert ihrerseits eine »natürliche Poesie« der Tanzkunst, die den Begriff der Schönheit aus der Verbindung »lebendige[r] Bildhauerei«, »sichtbare[r] Musik« und »stumme[r] Poesie« zu einem harmonischen Ganzen synthetisiere und worin sich, als Reprise des Anfangs, »die Menschliche Natur wieder erneueret«. [Johann Gottfried Herder: *Viertes kritisches Wäldchen*, in: *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*, herausgegeben von W. Pross, Darmstadt 1987, S. 168f.] Auf Platon geht die Tradition zurück, den Ursprung der Tanzkunst in der pantomimischen Nachahmung von Sprache und Gesang zu sehen. [Vgl. Platon: *Nomoi*, 7. Buch, 816a, in: *Werke in acht Bänden*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1990, Bd. 8/2, S. 85.]

von einer normativ ausgelegten, überzeitliche Allgemeingültigkeit reklamierenden zu einer historisch argumentierenden ästhetischen Theorie, die den Wechsel der künstlerischen Form im intersubjektiven Urteilsstreit reflektiert, bestimmt maßgeblich die zeitgenössische *querelle des anciens et des modernes*.¹ Hier nun setzt Schiller ein, der durch seine Auseinandersetzung mit Herder einerseits und mit Kants rationalistischer Begründung der ästhetischen Urteilskraft andererseits die theoretische Herausforderung zur Konstitution eines dynamischen Schönheitsbegriffes erkannt hat. Die emanzipative Anstrengung, die es ihn kostet, das statische Schönheitsideal der vorherrschenden Regelästhetik zu durchbrechen, kann kaum hoch genug veranschlagt werden. In der Tat hat Schiller auch unter dem Eindruck der englischen Kunsttheorie nicht allein Bewegung und Schönheit miteinander verschwistert, sondern sie über die Grenzen reiner Gattungspoetik hinaus zu einer ästhetischen Theorie des Staates und nicht zuletzt auch der Historiographie fortentwickelt.

Für eine Studie, die nach der Figuralität dargestellter Bewegung in Schillers Werk fragt, zwingt sich der Durchgang durch seine philosophisch-ästhetischen Schriften geradezu auf, weil darin eine theoretische Reflexion auf die Form der Bewegung zum Ausdruck kommt, in der Kants Konzeption der ästhetischen Urteilsbildung mit der zeitgenössischen Diskussion der dynamischen Kunstform im Begriff der »Schönheit der Bewegung« zur Deckung gebracht wird. Schillers Begriff der ästhetischen Bewegung gewinnt auch im Laufe seiner kritischen Auseinandersetzungen mit Körner, Fichte, Wilhelm von Humboldt und Goethe zunehmend an systematischer Kohärenz und mündet schließlich in das dafür zentrale Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Zugespißt auf seine poetologische Bestimmung, wird hier der Begriff der Bewegung zur *differentia specifica* einer Gattungstheorie, in der sich die Dichtungsformen von Idylle, Satire und Elegie herauskristallisieren. Besonders anhand von Schillers Elegie *Der Tanz* läßt sich der Nachweis erbringen, wie eng seine ästhetische Theorie der Bewegung mit deren praktischen Ausformung verbunden ist.

Von maßgeblicher Bedeutung für die theoretischen Arbeiten Schillers ist, daß sie im Zeichen weitreichender politischer Umwälzungen entstanden sind, und die daraus resultierenden Spannungen im Kräftefeld ästhetischer Überlegungen reflektiert werden. Deshalb wird seine Theorie dynamischer Schönheit auch im Reflexionszusammenhang einer sozialen Dynamisierung zu sehen sein. In diesem Gebiet hat Schiller nachhaltig auf eine Umsetzung des politischen in den ästhetischen Diskurs gedrängt, aber sicher mit ebensoviel Nachdruck auf eine Umwälzung des ästhetischen Diskurses hingewirkt, was sich vor allem in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und seiner Jenaer Antritts-

1 Vgl. Hans Robert Jauss: *Schlegels und Schillers Replik auf die »Querelle des Anciens et des Modernes«*, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970, S. 67-106. Wolfgang Iser: *Schiller (1759-1805)*, in: *Klassiker der Literaturtheorie. Von Boileau bis Barthes*, herausgegeben v. H. Turk, C. H. Beck, München 1979, S. 107-121. Christiaan L. Hart Nibbrig: *Ästhetik. Materialien zu ihrer Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978 (Einleitung).

vorlesung über *Universalgeschichte* manifestiert hat. Sein ästhetisches Projekt zur Vermittlung all dessen, was sich als Kampf von normativem Zwang und individueller Bewegungsfreiheit zeigt, darf in seiner spezifischen Ausprägung als konzeptuelles Novum in der Theoriegeschichte der Ästhetik betrachtet werden und soll deshalb nachstehend im Mittelpunkt stehen.

Die Entwicklung theoretischer Begriffe aus der Darstellung von Bewegung, so wird zu zeigen sein, entspringt bei Schiller einer genuin ästhetischen Rationalisierung, die scheinbar Inkompables wie Freiheit und Notwendigkeit, Natur und Technik, Geschichte und Drama im sinnlichen Schein verbindet. Diese ästhetische Rationalisierung bleibt immer der sinnlichen Seite der Darstellungsform verpflichtet, die sie auf der abstrakten Seite modellhaft skelettiert. Schon in der *Unterdrückten Vorrede* zu seinem Jugenddrama *Die Räuber* hat Schiller bekräftigt, daß sein theatralisches Vorhaben von der »dramatischen Methode« der griechischen Komödie geleitet worden sei, die, durch »sinnliche Darstellung«, die »geheimsten Bewegungen des Herzens in *eigenen Äußerungen* der Personen schildert« [I, 481]. Damit unterstreicht er das »Vorrecht der dramatischen Manier«, die Bewegung der Innenwelt in einer äußeren Form der Anschauung zu manifestieren, deren Wirkung »kräftiger ist denn die historische Erkenntnis« [ebd.].

In seiner Vorrede zur *Braut von Messina* hat Schiller dazu nachgetragen, daß diese äußere Form der Darstellung das Innenleben der Figuren gleich einem »weit gefalteten Purpurgewand« zu zeigen hätte – als Realallegorie ausgleichender Bewegung von Innen und Außen –, damit sich »die handelnden Personen frei und edel mit einer gehaltenen Würde und hoher Ruhe bewegen« könnten [II, 820]. Dies sei nur dadurch zu leisten, daß das dramatische Werk »in *allen* seinen Teilen ideell« bleibe, wenn es denn »als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll«. [II, 818] Schiller sieht das freie Spiel von Form und Inhalt, Idealität, Natur und Realität vornehmlich in der theatralischen Vorstellung verwirklicht, in der das einzelne Wort in der Bewegung des Ganzen zum Tragen kommt: »Nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben.« [II, 815] Wie im Chor der griechischen Tragödie wird in der rhythmisch bewegten Gruppe der Choreuten die sinnliche Seite eines abstrakten Begriffs dem Auge wie dem Ohr vernehmlich; ein »allgemeiner Begriff«, der die ästhetisch idealisierte Beziehung von Individuum und Gesellschaft, innerer und äußerer Wirklichkeit repräsentiert.¹ Der Chor in der griechischen Tragödie ist für Schiller die ästhetische Form einer Bewegung in Gegensätzen. Sein begriffliches Raisonement auf der Bühne wird durch die »sinnlich mächtige Masse« reflektiert; er tritt als physische Präsenz des abstrakten Begriffs auf, »und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet«. [II, 821]

1 Vgl. Dieter Borchmeyer: *Tragödie und Öffentlichkeit – Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*, Fink, München 1973, S. 172ff.

Daß diese sinnlich-abstrakte Bewegung zwischen Präsenz und Repräsentation zwar dramatisch, nicht aber ausschließlich im Genre des *Dramas* dargestellt zu werden braucht, kann als ein theoretisch innovativer Zug in Schillers ästhetischer Theorie bezeichnet werden: »Ich kann demnach eine Geschichte dramatisch abhandeln, ohne dabei ein Drama schreiben zu wollen«, hält Schiller in dieser *Unterdrückten Vorrede zu den Räubern* fest, und ergänzt: »Ich schreibe einen *dramatischen Roman*, und kein theatralisches Drama. Im ersten Fall darf ich mich nur den allgemeinen Gesetzen der Kunst, nicht aber den besondern des theatralischen Geschmacks unterwerfen.« [I, 482] Schillers theoretische Schriften zur Ästhetik, die sich mit den genannten »allgemeinen Gesetzen der Kunst« auseinandersetzen, lassen sich mit Fug und Recht als »dramatischer Roman« lesen. Sie besitzen konsequenterweise ihrerseits diese dramatische Dimension, mit ihrem besonderen Erkenntnisinteresse für die Darstellung der dynamischen Form. Ganz zu Recht hat deshalb auch Ernst Cassirer die Lektüre von Schillers theoretischer Prosa als geradezu dramatisches Erlebnis gepriesen.¹

Aus der Erarbeitung ästhetischer Grundbegriffe zur dynamischen Form in Schillers theoretischem Frühwerk hat nicht zuletzt die dramatische Dimension seines späteren Schaffens außerordentlich großen Nutzen gezogen. Stellvertretend für das Gros von Dramen, in die Schiller die Ergebnisse seiner philosophischen, ästhetischen und historischen Arbeit hat einfließen lassen, soll hier vor allem auf die *Wallenstein-Trilogie* eingegangen werden, die uns am Ende der Ausführungen zu Schiller beschäftigen wird. Nur thesenhaft sei hier vorweggenommen, daß die sinnliche Erscheinung der Bewegung für Schiller erst in und durch diese ästhetische *Form* zum Medium von Ordnungsbegriffen werden kann und damit die *Form* der Bewegung – sei sie lyrischer, dramatischer oder historiographischer Art – eine gewisse, noch näher zu bestimmende ikonographische Figur einer »Schönheit der Bewegung« aufweist.

Ausgehend von der ästhetischen Begriffsbildung zur »Schönheit der Bewegung«, sollen im folgenden zunächst gattungstheoretische und poetologische Überlegungen Schillers diskutiert werden, die er sich hauptsächlich in Auseinandersetzung mit Kant erwirbt. Anschließend wird in lyrischen, dramatischen und historiographischen Texten die praktische Ausformung von Tanz und Bewegung in Sprache untersucht.

1 Ernst Cassirer: *Die Methodik des Idealismus in Schillers philosophischen Schriften*, in: *Idee und Gestalt. Goethe – Schiller – Hölderlin – Kleist*, Darmstadt 1975, S. 81-112 (S. 103).

»Schönheit der Bewegung« in Gattungstheorie und Anmutslehre

In seiner Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*, mit Abschluß zu Beginn des Jahres 1796, arbeitet Schiller mit dem Begriff der Bewegung als einem Instrument, das den Gegensatz in der Beschreibung von Ideal und Wirklichkeit vermittelt. Wenn das poetische Genre als spezifischer Vermittlungszusammenhang von Ideal und Wirklichkeit dienen soll, so beschäftigt Schiller darin die Frage, inwiefern besonders eine sentimentalische Dichtungsart in der Lage sei, »Bewegung hervorzubringen, ohne welche doch überall keine poetische Wirkung sich denken läßt« [V, 751]. Mit dem Begriff der Bewegung nimmt Schiller eine gattungspoetische Differenzierung von Idylle, Satire und Elegie vor, die sich in ihrer je unterschiedlichen Wirkungsfunktion von Ruhe und Bewegung konstituieren.¹

Auffallend in der Konzeption seines gattungspoetischen Modells ist also die Begründung distinktiver Ordnungsbegriffe aufgrund dynamischer Eigenschaften der einzelnen Dichtungsarten. Den eigentlichen Nerv des Traktats bildet dessen »Theorie der Idylle« [V, 751], in der die Zugkräfte dichterischer Gestaltung im Spannungsfeld naiver und sentimentalischer Dichtung am prägnantesten herausgearbeitet werden. Die *Idylle* gewinne den Eindruck einer »energischen Ruhe« [V, 751, (Anm.)] nicht etwa aus dem »Stillstand der Kräfte« [ebd.], sondern als Folge eines »völlig aufgelösten Kampfes« [ebd.] der Gegensätze von Ideal und Wirklichkeit, da sich die Kräfte in einem inneren Gleichgewicht wiederfänden. Anders die Satire und die Elegie: Während die *Satire* dadurch »energische Bewegung« [V, 745, (Anm.)] erwirke, daß sie, im immanenten Streit der Darstellung, für die mangelhafte Wirklichkeit und gegen das entlarvte Ideal Partei ergreife, bringe die *Elegie* den Eindruck eines Wechsels von »Ruhe und Bewegung« hervor [ebd.], indem sie – die Natur mit der Kunst und das Ideal mit der Wirklichkeit verfehlend – deren unerreichbaren Einklang beklage [V, 728].

In seinem gattungstheoretischen Modell sind die drei dynamisch konfigurierten Dichtungsarten in einem Spannungsfeld situiert, das sich zwischen den Polen von Ideal und Wirklichkeit bildet und das Schiller zur Begründung der dichtungsimmanenten Differenzierung des Naiven und des Sentimentalischen benötigt. In der »Theorie der Idylle« liegt der argumentative Kern seiner Gattungspoetik; hier fällt der dynamische Begriff der »energischen Ruhe« am spannungsreichsten auf. Argumentativ bleibt in ihm die dichterische Bewegung gefaßt, ohne dabei in unentwegtes Fortschreiten oder in gleichmütigen Wechsel von Ruhe und Bewegung abzugleiten.²

1 Vgl. dazu Renate Böschstein-Schäfer: *Idylle*, Metzler, Stuttgart ²1977, S. 112f.

2 Vgl. dazu Mark W. Roche: *Dynamic Stillness. Philosophical Concepts of »Ruhe« in Schiller, Höl-*

Wie wichtig Schiller das theoretische Erfassen eben des spannungsreichsten Momentes in einem dynamischen Darstellungsprozeß ist, hat er schon – im Gegenzug zu Fichtes Kritik – in der Schrift *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* dargelegt. Schiller sucht hier qualifizierende Kriterien für eine immer nur sprachlich vorgehende Arbeitsweise der Theoriebildung, die es verstünde, »darstellend denken [zu] können« [V, 681]. Schiller glaubt dieses darstellende Denken besonders in der bildsprachlichen Ausdrucksweise gefunden zu haben, wenn diese nicht allein als didaktisches Hilfsmittel im Dienste der Wissensvermittlung angewendet werde, sondern vielmehr »produktiv (ihre selbstbildende Kraft beweisend)« [V, 674] aufträte. In der idealisierend unterstellten Fähigkeit zur Verbindung bildsprachlicher und analytischer Ausdrucksweise wäre dieses darstellende Denken in der Lage, zugleich »Sinnlichkeit im Ausdruck und Freiheit in der Bewegung« [ebd.] zu zeigen. Derart vermittelnd ginge ein darstellendes Denken aber noch über eine getreue Übersetzung rationaler Wissensstrukturen in sprachliche Figuren hinaus, und es formte »selbstbildend« ein Denken mit und durch Sprachfiguren. Schiller schwebt eine Darstellungsweise vor, in der es gelänge, Bildlogik und Sachlogik in einer gemeinsamen sprachlichen Form in einer »Art von Solution« zu erhalten.¹ »Solution« hier verstanden als Auflösung eines sinnlich-abstrakten Dualitätsproblems in seiner Darstellungsform. Einbildungskraft, die gebunden bleibt an die Grenzen sprachlicher Formen, wäre der Möglichkeit nach in der Lage, durch die sinnlich-assoziative Kraft, über die »der figürliche oder *uneigentliche Ausdruck*« verfügt [V, 676; Herv. i. O.], die Kontingenz des Gedankens in der Freiheit seiner Bewegung zu zeigen und damit auch das »Gesetz der Freiheit« (seitens der sinnlichen Anschauung) und das »Gesetz der Notwendigkeit«

derlin, Büchner and Heine, in: *Studien zur deutschen Literatur*, Bd. 92, Tübingen 1987. In Schillers Idyllen-Konzeption der energischen Ruhe sieht Roche eine Synthese von Ruhe und Bewegung in Form eines klassischen Ambiguitätsparadigmas, das naive Ruhe und sentimentalisches Streben dialektisch verbindet. »Insofar as the idyll is, however, both naive and sentimental at once, it is a whole concept that need not pass over into another. It is stable and remains still. The idyll then is both thematically and formally at once still and in motion.« [S. 39] Vgl. ferner Heinz Helmerking: *Energische Ruhe. Über Schillers Plan zu einer Idylle*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 10. Nov. 1959.

- 1 Im Anschluß an ein verbrieftes Lob Goethes, »Anschauen und Abstraktion« in vollkommenem Gleichgewicht zu zeigen [Brief an Schiller vom 6. X. 1795], schreibt Schiller seinerseits an Goethe: »[...] denn wenn der Philosoph seine Einbildungskraft und der Dichter seine Abstraktionskraft ruhen lassen darf, so muß ich bei dieser Art von Produktion diese beiden Kräfte immer in gleicher Anspannung erhalten, und nur durch eine ewige Bewegung in mir kann ich die zwei heterogenen Elemente in einer Art von Solution erhalten.« [Brief an Goethe vom 16. X. 1795, in: Joh. W. v. Goethe: *Gedenkausgabe*, Zürich 1950, Bd. 20, S. 113] In seinem Briefwechsel mit Fichte vom Juni und August 1795, der die Auseinandersetzung um die »Wechselwirkung von Bild und Begriff« dokumentiert, argumentiert Schiller gegen eine prinzipielle Dualität von Rhetorik und Rationalität, indem er für die Suche nach der »ursprüngliche[n] einheitliche[n] Quelle der begrifflichen und phantastischen Tätigkeiten« plädiert. (Friedrich Schiller: *Briefe*, herausgegeben von R. Buchwald, Leipzig o. J., S. 414ff. Vgl. dazu Ernesto Grassi: *Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte abendländischen Denkens*, Syndikat, Frankfurt a. M. 1984, S. 38-42]

(seitens der Verstandesbegriffe) zu verzahnen [V, 677]. Es gehe darum, denselben Gedanken im Durchgang durch die wechselnden Anschauungsformen (»Medien«) sinnlich-figurativ darzustellen und so in eins mit der scheinbaren Freiheit der Anschauung die figurative Form seiner Ordnung zu zeigen. Die sprachbildliche Darstellung, als »figürliche« Konstitution des Wissens, ist in Schillers »darstellendem Denken« eine dynamische Form der Diktion, die in ihrer figurativen Eigenlogik den Gedanken, den sie darstellt, ästhetisch entwickelt und ihn derart begrifflich konstruiert, daß sie dessen Veränderung bereits impliziert.

Die Begriffe entwickeln sich nach dem Gesetz der Notwendigkeit, aber nach dem Gesetz der Freiheit gehen sie an der Einbildungskraft vorüber; der Gedanke bleibt derselbe, nur wechselt das Medium, das ihn darstellt. So erschafft sich der beredte Schriftsteller aus der Anarchie selbst die herrlichste Ordnung und errichtet auf einem immer wechselnden Grunde, auf dem Strome der Imagination, der immer fortfließt, ein festes Gebäude. [V, 677]

Was Schillers Rhetorik an dieser Stelle aufbaut, läßt sich als eine Folge metaphorischer Operationen begreifen, die »figürlich« den Begriff des »darstellenden Denkens« entwickeln, um den es sich dabei dreht. Sie erlauben es seiner Rede, den Aufbau gedanklicher Kontingenz in eine Reihe von dynamischen Bildern zu fassen. Die rhetorisch-figurative Ordnung im Chiasmus von Begriff und Notwendigkeit, Freiheit und Bild, die das Darstellungsgesetz des beredten Schriftstellers beherrscht, ist selbst im »Medium« der Rede dargestellt. Dasselbe Medium wird aber wiederum bildhaft-assoziativ gebildet, indem es das darzustellende Gesetz aus dem »Strome der Imagination« hervorgehen läßt, worin Ordnung und Anarchie, Errichten und Fortfließen, wechselnder Grund und feste Architektur des Begriffsgebäudes sich wechselseitig bedingen und auflösen.¹ Damit realisiert Schillers Rhetorik an dieser Stelle seinen theoretischen Entwurf der Verbindung bildhafter Diktion mit dem rationalen Erkenntnisprozeß in ganz spezifischer Weise: Der rational gestiftete Zwang formaler Gesetzmäßigkeit erscheint als »Sinnlichkeit im Ausdruck und Freiheit in der Bewegung« [V, 674], wie Schiller es für einen dynamisch-schönen Vortrag fordert, und er tut dies kraft einer Tropologie, die stets das starre Gesetz in einem wechselnden »Medium« darstellt. Die dynamische Form der Rede, so ließe sich sagen, dekonstruiert die statische Gesetzhaftigkeit, die vom »beredten Schriftsteller« inhaltlich postuliert wird. Schiller gelingt also der Nachweis, daß die Architektur der Begriffe, deren er sich zur Darstellung des Gesetzesgedankens

1 In seiner Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* [KGA III,2, 237] wird sich Jahre später Friedrich Nietzsche derselben Metaphorik in radikalisierender Weise bedienen. Anders als bei Nietzsche ist Schillers Metaphorik des festen Gebäudes auf bewegtem Untergrund noch in einen ethischen Geltungsrahmen eingebunden. Das sinnliche Scheinen einer Freiheit der Bewegung bezieht für Schiller seinen Sinn erst dadurch, daß dieser Schein selbst normativ kontrolliert wird.

bedient, die hierarchische Ordnung einbüßen muß, wenn sie auf der Tropologie vom »wechselnden Grunde« fundiert ist.

In seiner Schrift *Über Anmut und Würde* aus dem Jahr 1793 nimmt Schiller eine ästhetische Situierung des Bewegungsbegriffes vor. Darin setzt er eine Begriffsbestimmung des Schönen fort, die bereits Kant in seinem § 16 der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* entwickelt hat. Kant unterscheidet zwei Arten von Schönheit: »freie Schönheit (*pulchritudo vaga*), oder die bloß anhängende Schönheit (*pulchritudo adhaerens*). Die erstere setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus.«¹ Freie Schönheit im Sinne Kants wäre in »Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen, oder auf Papiertapeten u.s.w.« zu finden, also in arabischen Formen des Ornamentes, die, abgelöst von jeder Zweckgebundenheit des Objektes, der Anschauung »der bloßen Form nach« entgegengetreten, wie dies auch in der Musik einer »Phantasie« ohne Thema oder ohne Text der Fall sei [ebd.]. Anders die Schönheit eines Menschen. Diese ist nach Kant nur »adhärierende Schönheit« in dem Sinn, daß sie das Geschmacksurteil auf einen Gegenstand anwende, der an sich schon den Begriff seiner Vollkommenheit voraussetze. Während das erste ein zweckfreies Wohlgefallen bewirke, wäre das zweite ein angewandtes Geschmacksurteil zu nennen. Schiller sucht nun Kants formale Bestimmung des Schönen auch auf Menschliches anzuwenden, indem er den Begriff der »freien Schönheit« auf diejenigen der »adhärierenden Schönheit« selbst appliziert. Er fragt damit nach einer Bestimmung des menschlich Schönen, die den Gegenstand in seiner Vollkommenheit beläßt, zugleich aber eine begriffliche Orientierung an der »bloßen Form« dieses Gegenstandes erlaubt. Diese Synthese von Form und Begriff des Schönen sieht Schiller in den gestischen Attributen menschlicher Bewegung.

Anmut, definiert Schiller über Kant hinaus, »ist eine bewegliche Schönheit« [V, 434]. Zur Evokation dieses Begriffsfeldes bedient er sich der Allegorie der griechischen Schönheitsgöttin Venus, deren Gürtel, »als Symbol der beweglichen Schönheit« [ebd.], den Reiz der Anmut auf alle Personen und Gegenstände überträgt, die dieses Schmuckes habhaft werden. Diese prinzipielle Übertragbarkeit des Schönen gilt Schiller als Kennzeichen einer Bewegung in der Form. Ihr Garant ist mythologisch mit dem Symbol des Gürtels begriffen, doch sprachlich trägt es jedes Subjekt als Attribut mit sich, das sich in Anmut darstellen läßt. Abgelöst vom Darstellungsobjekt, ist Bewegung, wie Schiller sie als symbolische Form versteht, an sich schön, woraus er folgert, »auch das Nichtschöne kann sich *schön bewegen*« [V, 435].

Theoretisch pointiert wäre demnach nicht allein der nichtschöne Gegenstand in schöner Bewegung darstellbar, ja umgekehrt wäre selbst die marmorne Statue der Schönheitsgöttin Venus erst als Trägerin dieses Symbols der »beweglichen

1 Immanuel Kant: *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, in: *Werke in sechs Bänden*, herausgegeben von W. Weischedel, Wiesbaden 1957, Bd. 5, S. 310.

Schönheit« im Sinne Schillers wirklich schön zu nennen. Dadurch, daß im Symbol des Gürtels der Venus die Schönheit immerzu im Zustand des Wechsels erscheint, wird die Schönheit, die sich in ihrer Latenz an jedem Subjekt offenbart, *per definitionem* zu einer akzidentellen Form. Rhetorisch gefaßt, wird die flüchtige Gestalt zum typisierenden Epitheton des Subjektes, das mit diesem beweglichen Schmuck attribuiert wird. Doch als flüchtiges Attribut einer Allegorie kann dieses Epitheton immer nur zufälliger und nicht notwendiger Art sein, ein Reiz ohne Zugang zur Natur seines Trägers oder seiner Trägerin, und als solches eine objektivierbare Eigenschaft des schönen Scheins. Anders als die »architektonische Schönheit«, die von der Natur hervorgebracht wird, zeigt sich der Vernunft diese bewegliche Form der Schönheit als »unabhängiger Natureffekt« [ebd.]. Es ist diese bewegliche Form der Schönheit als einer objektivierbaren Eigenschaft, die Schiller bei Kant gesucht hat und die er in der Ästhetik der Anmut zu finden hoffte.

Wenn nun der Gürtel des Reizes eine objektive Eigenschaft ausdrückt, die sich von ihrem Subjekte absondern läßt, ohne deswegen etwas an der Natur desselben zu verändern, so kann er nichts anderes als Schönheit der Bewegung bezeichnen; denn Bewegung ist die einzige Veränderung, die mit einem Gegenstand vorgehen kann, ohne seine Identität aufzuheben. [V, 435; Herv. v. Verf.]

Schiller legt großen Wert darauf, die derart gefundene Bezeichnung einer »Schönheit der Bewegung« philosophisch als *Begriff* zu belegen, weil ihm dies gemäß seiner These erlaubt, ein Ideal der Anmut unabhängig von der bestimmten Natur des Gegenstandes zu beschreiben. Schönheit mag so im Sinne der *pulchritudo adhaerens* am Subjekt hervorgebracht, aber in ihrer Eigenschaft als übertragbares Attribut (*pulchritudo vaga*) von ihm abgetrennt und objektivierbar werden. Erst wenn die Form objektive Eigenschaften des Schönen ausdrückt, kann auch das Subjekt durch die Schönheit der Bewegung bezeichnet werden. Nicht die Natur des Subjekts, sondern allein die Form seiner Bewegung kann rational als schön begriffen werden.

Hier gilt es auf eine Differenz aufmerksam zu machen, die den Schönheitsbegriff des Kantianers Schiller von demjenigen Lessings trennt: Im Unterschied zu Lessing gilt Schiller die *Darstellung* der Bewegung und *nicht* das Dargestellte als *modus operandi* des Schönen.¹ Indem Schiller die Aufmerksamkeit auf die

1 Schillers Begriff der »Schönheit der Bewegung« ist nicht identisch mit Lessings Definition des Reizes als der »Schönheit in Bewegung«: »Reiz ist Schönheit in Bewegung«, schreibt Lessing, »und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat sind seine Figuren aber ohne Bewegung.« [*Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: *Werke in drei Bänden*, München 1969, Bd. II, S. 124] Im Hinblick auf die Bewegung sind die darstellenden Künste von einem mimetischen Ideal aristotelischer Herkunft geleitet, das fordert, die Natur des bewegten Objektes in der Darstellung – sei es koextensiv (wie in der Malerei) oder sei es konsekutiv (wie in der Poesie) – doch immer imitatorisch zu realisieren. Diesen Imitationscharakter aller Kunst hat Lessing auch in der zeitgenös-

Darstellung von Bewegung konzentriert, gelingt ihm zugleich der gedankliche Kunstgriff einer Ablösung der schönen Form von ihrem Gegenstand. Unbeschadet seiner subjektiven Identität, erscheint der Gegenstand so lange als schön, wie er von zufälliger Bewegung getragen ist, diese Zufälligkeit aber objektiv begreifbar ist.¹ Schönheit fällt daher erst dem Gegenstand zu, dessen Form anders als ruhig dargestellt ist. In der bewegten Form der menschlichen Geste berühren sich in exemplarischer Weise Anmut und Grazie, indem sie sich von verschiedenen Seiten einer idealen, »durch Freiheit bewegten Gestalt« [V, 447] annähern. Allein für die Anmut gilt, daß ihr Ausdruck schöner Bewegung nur in dem Maße zum Tragen kommt, als sie über das Notwendige hinaus

sischen Ballettästhetik Noverres bestätigt gefunden, dessen *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) er 1769 teilweise übersetzt hat. Noverre wendet dasselbe mimetische Ideal der darstellenden Kunst seinerseits auf das Ballett an, wenn er schreibt: »La poésie, la peinture et la danse ne sont, Monsieur, ou ne doivent être qu'une copie fidèle de la belle nature [...]. Un ballet est un tableau, la scène est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur physionomie est, si j'ose m'exprimer ainsi, le pinceau, l'ensemble et la vivacité des scènes, le choix de la musique, la décoration et le costume en font le coloris; enfin le compositeur est le peintre.« [Jean Georges Noverre: *Première lettre sur la danse et sur les ballets* (1760), Paris 1978, S. 93] Während Lessing und Noverre das Darstellungsproblem der Bewegung also noch nicht unabhängig von der dargestellten Figur denken, verschiebt Schiller mit seinem Begriff der »Schönheit der Bewegung« das mimetische Verhältnis zwischen dem Objekt und der Darstellung seiner Bewegung ganz auf die Ästhetik der Darstellung und ihrer eigenen Bewegungsform. Deshalb muß sich für Schiller innerhalb der sprachlichen Realisierung der bildlichen Darstellung entscheiden, wie jeweils koexistierende und konsekutive Elemente ineinandergreifen, um im Begriff des Dynamisch-Schönen verstanden werden zu können. Diese kritische Revision der aristotelischen Mimesis für die sprachliche Darstellung darstellender Kunst hat in neuerer Zeit vor allem Murray Krieger unter dem Begriff der *Ekphrasis* vorgenommen. Wie Schiller hebt auch Krieger hervor, daß durch *Ek-phrasis*, d.h. durch die literarische Imitation eines plastischen Kunstgegenstandes, erst die Literatur als Zeitkunst ihre Bewegung am statischen Gegenstand realisiere: »There is after all, then, a sense in which literature, as a time-art, does have special time-space powers. Through pattern, through context, it has the unique power to celebrate time's movement as well as to arrest it, to arrest it in the very act of celebrating it. Its involvement with progression, with empirical movement, always accompanies its archetypal principle of repetition, of eternal return. The poem can uniquely order spatial stasis within its temporal dynamics because through its echoes and its texture it can produce – together with the illusion of progressive movement – the illusion of an organized simultaneity.« [Murray Krieger: *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or, Lao-koon Revisted*, in: *The Poet as Critic*, ed. by F. P. W. McDowell, Northwestern University Press, Evanston 1967, S. 3–25, zit. S. 23f.]

- 1 Schiller ist sich der Apodiktik seiner Argumentation um die Festlegung objektivierbarer Schönheitsmerkmale im wesentlichen bewußt gewesen. Im ersten Brief seines *Kallias oder über die Schönheit* vom 25. Januar 1793 schreibt er über »die Schwierigkeit, einen Begriff der Schönheit objektiv aufzustellen und ihn aus der Natur der Vernunft völlig a priori zu legitimieren, so daß die Erfahrung ihn zwar durchaus bestätigt, aber daß er diesen Ausspruch der Erfahrung zu seiner Gültigkeit gar nicht nötig hat, diese Schwierigkeit ist fast unübersehbar«. [V, 394] Trotz der begründeten Skepsis einer apodiktischen Regelästhetik gegenüber entgeht Schiller in seinem Aufsatz *Über Anmut und Würde* nicht ganz der Gefahr, mit dem Begriff der Bewegung (und ihrer Allegorisierung im Gürtel der Venus) ein objektivierbares Prinzip hypostasieren zu wollen, das Kant, vor demselben Problem stehend, dadurch vermied, daß er dieses Prinzip in einer »formalen Zweckmäßigkeit« hinreichend bezeichnet fand [*Kritik der Urteilskraft*, Einleitung IV/V].

kunstvoll ist, und somit die gezeigte Anmut von einer »moralischen Empfindung« [V, 436] begleitet wird.

In ihrem Hang zum Kunstvollen läuft allerdings auch die anmutige Bewegung Gefahr, auf die Seite des Gewollten und Willkürlichen hinüberzugleiten. Um das Akzidenzielle der Bewegung als Vorzug des Schönen zu retten, sieht sich Schiller gezwungen, das sich anbahnende Paradox in der Definition anmutiger Bewegung zu meistern, das sich in der Hypostasierung einer Willkür ohne Willkür abzuzeichnen beginnt, bei der die »absichtlichen Bewegungen unabsichtlich« wären. Er nimmt diese Klippe, indem er die willkürliche Ursache von der unwillkürlichen Wirkung argumentativ trennt. Damit gelingt es ihm, die Bewegung in Anmut als subjektive Willkür darzustellen und sie gleichzeitig unwillkürlich, nämlich unter dem Anschein objektiver Zufälligkeit, zu entfalten. Das Subjekt, das sich zuvor ganz in der objektiv bewegten Form verloren hat, kehrt nun als »moralische Ursache« dieser anmutigen Form ins Spiel zurück:

Wenn also die Anmut eine Eigenschaft ist, die wir von willkürlichen Bewegungen fordern, und wenn auf der andern Seite von der Anmut selbst doch alles Willkürliche verbannt sein muß, so werden wir sie in demjenigen, was bei absichtlichen Bewegungen unabsichtlich ist, zugleich aber einer moralischen Ursache im Gemüt entsprechend ist, aufzusuchen haben. [V, 453]

Es ist die akzidentielle Form der »absichtlichen Bewegungen«, die Schiller von ihrer moralisch intendierten Ursache trennt, um dadurch die Schönheit anmutiger Bewegung nicht als Paradoxon definieren zu müssen. Die willentliche Verursachung der Bewegung sollte in der Wirkung idealiter gänzlich gelöscht sein; Anmut wäre somit ein Zustand ohne jegliche Wirkungsintention, aber dennoch mit moralischer Ursache. Die Wirkung bleibt in Schillers Anmutslehre objektiv ausgespart, wobei diese Argumentationslücke durch die Suche nach ihrer Ursache substituiert wird. Das sich anbahnende Paradoxon wendet Schiller also zu einer Konditionalformel, die die Bedingung der Anmut in deren moralischer Ursache sucht. Grammatikalisch gelingt dies mittels einer konditionalen Verklammerung zweier Konzessivsätze: In den Konjunktionalgliedern »wenn also« (konditional), »und wenn doch« (konzessiv) und »so« (konditional), »zugleich aber« (konzessiv) wird der Einschluß des Exklusiven durch die syntaktische Verklammerung erzwungen. Damit werden die Gegensätze von Willkür und Anmut, von moralischer Intention und ästhetischer Wirkung in der Satzstellung der Periode aussagenlogisch zueinander in Beziehung gesetzt, obgleich sie exklusive Prämissen haben. In Schillers sprachlicher Darstellung der Bewegung, die doch eine Form dargestellten Denkens sein will, ist diese Figur der rhetorischen Kontraposition in der Bauweise seiner Rede von grundlegender Bedeutung, weil nur so die Bewegung in ihrer gesetzmäßigen Ordnung beschrieben, deren Wirkungsdimension aber freigestellt werden kann. Davon ist insbesondere die Form von Schillers Darstellung der Bewegung betroffen, eine problematische und erklärungsbedürftige Darstellungsform also, der im folgenden nachgegangen werden soll.

Die Serpentine als Ikone der technischen Form

Im Spannungsfeld der Definition einer »Schönheit der Bewegung« bestimmt Schiller sowohl die poetischen Genre von Idylle, Satire und Elegie als auch den Ausdruck des menschlichen Körpers. Im weiteren soll nun danach gefragt, wie Schiller diese »Schönheit der Bewegung« in ihrer figurativen Funktion situiert.

In seinem Briefwechsel mit Christian G. Körner aus dem Jahr 1793, der unter dem Titel *Kallias oder über die Schönheit* zusammengefaßt und aus dem Nachlaß Körners publiziert worden ist, schreibt Schiller, es sei im Hinblick auf kunstmäßig hervorgebrachte Bewegungsformen besonders auf die Differenz unmerklicher und abrupten Arten ihrer Richtungsänderung zu achten [V, 424]. Die anschauliche Entwicklung dieser Differenz gewinnt Schiller aus elementaren Formen, die er der darstellenden Geometrie entnimmt. So nennt Schiller jene Bewegungen, die durch lineare Formgebung hervorgebracht werden, »anscheinende oder nachgeahmte Bewegungen« [V, 447].¹

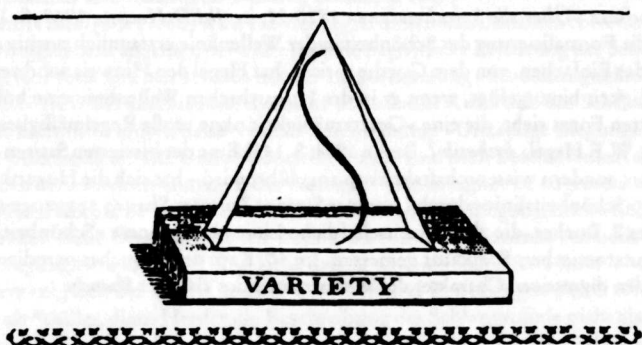
In Schillers darstellendem Denken besitzt die Metaphorik der Wellen- und Schlangenlinie paradigmatischen Charakter. Während ihm die gezackte Linie vornehmlich als Formalisierung epistemologischen oder dogmatischen Denkens dient, verbindet sich die Form der Schlangenlinie mit sprachschöpferischer oder, wie er sie nennt, »populärer« Rhetorik zu einem eigentlichen Erkenntnisprinzip. In seinen mit den *Kallias*-Briefen an Körner zeitgleich verfaßten Briefen an den Herzog von Augustenburg nimmt Schiller die metaphorische Denkfigur einer Wellenbewegung gewissermaßen als Leitlinie seiner Argumentation wieder auf:

*Wenn der dogmatische Vortrag in geraden Linien und harten Ecken mit mathematischer Steifigkeit fortschreitet, so windet sich der schöne Vortrag in einer freyen Wellenbewegung fort, ändert in jedem Punkt unmerklich seine Richtung und kehrt ebenso unmerklich zu derselben zurück.*²

- 1 Die Darstellung einer formgewordenen Bewegung in der geschwungenen Linie bezieht ihre dynamische Suggestion aus der Präsenz einer unbewegten Figur. »Bei der anscheinenden Bewegung ist das Objekt selbst in Wirklichkeit unbeweglich; es scheint uns nur aus einzelnen Teilen zu einem Ganzen sich zusammenzuschließen; die Bewegung besteht also nur in unserer Vorstellung, in unserem Subjekt. Daher kann sie Schiller als subjektiv bezeichnen.« [Karl Gneisse: *Bewegung als Merkmal des Schönen bei Schiller und bei den neueren Ästhetikern*, in: *Zeitschrift für allgemeine Kunstwissenschaft*, herausgegeben von Max Dessoir, Stuttgart 1924, Bd. 17, S. 332]
- 2 Brief Schillers an Herzog Ch. F. von Augustenburg vom 21. XI. 1793, in: *Schillers Briefe*, herausgegeben von Fritz Jonas, Stuttgart u. a. 1893, Bd. III, S. 397. Zwar hat Schiller diesen Teil der Briefe nicht in seine Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* übernommen, doch sind Anklänge darauf in seiner Unterscheidung von wissenschaftlich-philosophischer und populärer Rede- und Erkenntnisform im Aufsatz *Über notwendige Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* [V, 672] unüberhörbar. Vgl. dazu Herman Meyer: *Schillers philosophische Rhetorik*, in: *Euphorion* 53, Jg. 1959, S. 313-350.

Es mag erstaunen, wie groß das Vertrauen Schillers in die geometrische Metaphorik der wellenförmig bewegten Linie ist, wenn er seine gesamte Argumentation in diesem Passus ausschließlich auf der Evidenz der Bildlichkeit fußen läßt. Zudem wirkt die Analogie beliebig, und auch die Differenzierung der Formen ruft zunächst nach begründetem Rückhalt. Warum soll etwa Schönheit eine Funktion des »Unmerklichen« sein, warum steht sie im Gegensatz zur Markierung und zur sinnlichen Bemerkbarkeit des Abrupten? Erst das theoretische Modell, auf das hier Analogie und Differenz angewendet werden, gibt Aufschluß über die Logik des Verfahrens: Den theoretischen Geltungsrahmen dieser Metaphorik bildet ein Passus aus *Kallias oder über die Schönheit*. Anders als im ästhetisch-pädagogisch geprägten Briefwechsel mit dem Herzog von Augustenburg, der seinerseits in die Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* eingeflossen ist, ist der *Kallias*-Text in der darin geführten Auseinandersetzung mit Kant streng technisch konzipiert. Er wirkt bis an die äußerste Grenze konstruiert, und in ihm scheut Schiller selbst den Zugriff auf graphische Hilfsmittel nicht [V, 423ff.]. Schiller versucht darin unter anderem den Nachweis zu erbringen, daß die Schlangenlinie, als Form »nachgeahmter Bewegung«, durch die unmerkliche Veränderung ihrer Bewegungsrichtung, mehr als die gezackte, abrupt abbrechende Linie, einen spezifischen Ausdruck von Freiheit zeige.

Es ist nicht zu übersehen, daß Schiller in seinen theoretischen Auseinandersetzungen um die Darstellung der Bewegung von der Idee einer ästhetischen Fixierung des Schönen in der Form geprägt ist, die, ausgehend von der zeitgenössischen Ästhetik in England, großen Einfluß auf die europäische Theoriebildung des Schönen ausgeübt hat. Die Rede ist von William Hogarths *The Analysis of Beauty* aus dem Jahr 1753, in der die Schlangenlinie als Inkunabel der schönen Form definiert und gefeiert wird.¹

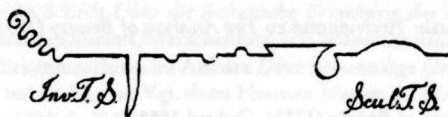


William Hogarth: Titelvignette zu *The Analysis of Beauty* (1753)

1 William Hogarth: *The Analysis of Beauty* (1753), Oxford 1955.

Von Hogarths ästhetischer Kompositionslehre, welche die Wellenlinie als »the line of beauty« und die dreidimensionale Schlangenlinie als »the line of grace« bezeichnet,¹ geht ein starker normativer Impuls aus, der die Überlegungen zur ästhetischen Formalisierung der Bewegung in den Künsten beeinflusst hat und verschiedentlich auch eine kritische Auseinandersetzung provoziert hat.² Schillers Aufmerksamkeit für die *Analysis of Beauty* geht auf Körner

- 1 William Hogarth: a. a. O., S. 67ff. Neben Hogarth finden sich idealisierte ästhetische Formmuster dieser Art auch bei Edmund Burke, der zu den »Eigenschaften der Schönheit« eine »Verschiedenheit in der Richtung der Teile« zählt, insbesondere bei Formen »nicht mit eckigen, sondern gleichsam ineinander geschmolzenen Teilen«. [Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful with an Introductory Discourse Concerning Taste* (1757/59), London 1812, S. 222f.; zit. n. Ch. L. Hart Nibbrig: *Ästhetik. Materialien zu ihrer Geschichte. Ein Lesebuch*, Frankfurt a. M. 1978, S. 77]
- 2 Die kritische Auseinandersetzung mit Hogarth setzt zuerst in Frankreich ein. Hier wendet sich Denis Diderot gegen eine pauschalisierende Applikation der Hogarth'schen These in Christian Ludwig von Hagedorns *Betrachtungen über die Malerei* (Leipzig 1762): »Wenn aber die Wellenlinie die Schönheitslinie des menschlichen Körpers wäre, welche von tausend Wellenlinien müßte man dann bevorzugen?« [*Verstreute Gedanken über Malerei, Skulptur, Architektur und Poesie als eine Art Fortsetzung der »Salons«* (1776), in: *Ästhetische Schriften*, Berlin 1984, Bd. II, S. 636] G. E. Lessing hat den Einfluß Hogarths auf die Schauspielkunst bedauert. Denn wer befehle, die Glieder »in schönen Schlangenlinien bewegen zu lernen«, drohe damit in eine manirierte Pantomimik zurückzufallen. Dementgegen hält sich Lessing an die moralische Signifikanz der theatralischen Bewegung: »Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muß bedeutend sein.« [*Hamburgische Dramaturgie*, 4. Stück, 12. V. 1767] Anders hat Goethe Hogarth affirmativ aufgenommen, wenn er in der Schlangenlinie eine Morphogenese des Lebendigen zu Anmut und Schönheit zu sehen meint: »Diese fixierte, obgleich noch immer beweglich scheinende Bewegung ist dem Auge höchst angenehm; Hogarth mußte beim Aufsuchen der einfachsten Schönheitslinie darauf geführt werden.« [*Sämtliche Werke*, Zürich 1979, Bd. 17, S. 365f.] Parallel dazu hat Goethe denn auch in der Spiraltendenz ein Prinzip der pflanzlichen Morphogenese gesehen: *Über die Spiraltendenz der Vegetation* [ebd.: S. 153-174; vgl. dazu Antoinette Fink-Langlois: *Goethe et la tendance spirale*, in: *Goethe*, herausgegeben v. G.-L. Fink, Paris 1980, S. 201-208, sowie Hans A. Froebe: »Ulmbaum und Rebe«: *Naturwissenschaft, Alchymie und Emblematik in Goethes Aufsatz »Über die Spiraltendenz« 1830-31*, in: *JbFDtHochst.*, 1969, S. 164-193]. Auch Hegel hat die Formalisierung der Schönheit in der Wellenlinie erstaunlich positiv aufgenommen. Dem Reiz des Einfachen, von dem Goethe spricht, hat Hegel den Hinweis auf ihre abstrahierbare Gesetzmäßigkeit hinzugefügt, wenn er in der Hogarth'schen Wellenlinie eine höhere Schönheit der abstrakten Form sieht, die eine »Gesetzmäßigkeit ohne bloße Regelmäßigkeit« darzustellen erlaubt. [G. W. F. Hegel: *Ästhetik I*, Berlin 1984, S. 143] Eine der bissigsten Satiren – die hier nicht spaßeshalber, sondern wissenschaftskritisch angeführt wird – hat sich die Hogarth'sche Hypostasierung der »Schönheitslinie« durch Laurence Sternes *Tristram Shandy* zugezogen. Hier wird, im 17. Kap. des 2. Buches, die als »wissenschaftliche Linie« bezeichnete »Schönheitslinie« an einer grotesken anatomischen Karikatur gemessen. Im 40. Kap. des 6. Buches parodiert diese »Schönheitslinie« den digressiven Charakter der Werkstruktur des *Tristram Shandy*:



zurück, der ihn in seinem Brief vom 18. Januar 1793 auf die theoretische Schrift des englischen Malers und Kupferstechers hingewiesen hat. In seinem Antwortbrief vom 18. Februar 1793 spricht Schiller erneut die Hogarthische Formalisierung der Bewegung an, wenn er von der begriffslosen Schönheit der Schlangenlinie schreibt: »Ein Triangel erklärt sich selbst, aber nur vermitteltst eines Begriffes. Eine Schlangenlinie erklärt sich selbst ohne das Medium eines Begriffes. Schön kann man also sagen, ist eine Form, die *keine Erklärung* fodert, oder auch eine solche, die sich *ohne Begrifferklärt*.« [V, 403].¹ Dessenungeachtet bleibt die These von der begriffslosen Schönheit der Wellenform natürlich auch für Schiller weiterhin erklärungsbedürftig. Im Brief vom 23. Februar 1793 schreibt er deshalb an Körner:

Warum wird die Schlangenlinie für die schönste gehalten? Ich habe an dieser einfachsten aller ästhetischen Aufgaben meine Theorie besonders geprüft, und ich halte diese Probe darum für entscheidend, weil bei dieser einfachen Aufgabe keine Täuschung durch Nebenursachen stattfinden kann.

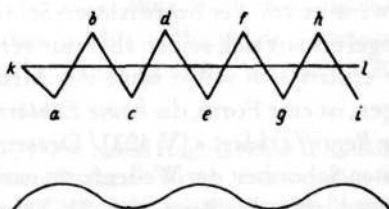
Eine Schlangenlinie, kann der Baumgartianer sagen, ist darum die schönste, weil sie sinnlich vollkommen ist. Es ist eine Linie, die ihre Richtung immer abändert (Mannigfaltigkeit) und immer wieder zu derselben Richtung zurückkehrt (Einheit). [V, 423]

... um sie sodann mit dem Ciceronischen Ideal einer geraden Linie:

... dem »Sinnbild moralischer Rechtschaffenheit« [ebd.], zu kontrastieren. Die Parodie gilt dem wissenschaftlichen Optimismus einer Formalisierung narrativ, graphisch wie auch gestisch schöner Bewegung. [Laurence Sterne: *Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy* (1759-1767), aus dem Englischen von S. Schmitz, Winkler, München 1983]

- 1 In seiner Schrift *Kalligone* (1800) wird Herder gegen diesen nachkantianischen Gestus des interesselosen Wohlgefallens angehen, der ohne jegliche begriffliche Erklärung des Schönen auskommen will. Herder setzt sich hier kritisch mit der Hypostasierung »der Schlangenlinie, als der Linie der Schönheit« [XV, 28] auseinander, die nicht schlechthin Ausdruck des Schönen sein könne, sondern erst kraft ihrer individualisierenden Beschreibung: »Unzählige Biegungen von der Spirallinie und Conchoide an, alle Undulationen hindurch, sind nach Beschaffenheit des Zwecks der Bewegung den verschiedenen Gestalten der Natur auf eine so eigne Art zugemessen, daß jede nur an ihrem eigenen Körper bedeutet, was sie bedeuten soll. Keine Biegung, die zwischen dem Zirkel und der geraden Linie liegt, möchte ich ihres größeren oder kleineren Antheils am Ausdruck schöner Bewegung berauben. [...] Eine Linie drückt sowenig jeden Reiz jeder lebendigen Bewegung aus, sowenig sich die Charis in zwei Gestalten und Bewegungen gleich offenbart.« [XV, 29] Anders als Schiller, dient Herder die Beschreibung der Schlangenlinie nicht als Veranschaulichung eines gedachten Regelzusammenhangs, als vielmehr dazu, aus der Relation mehrerer Bewegungen zueinander ein geregeltes ästhetisches Rezeptionsverhalten zu erwirken: »So giebt das Verhältnis einer zur anderen Bewegung Harmonien und Disharmonien, die jedem feinern Gefühl empfindlich werden.« [XV, 40] [Johann Gottfried Herder: *Kalligone*, in: *Sämtliche Werke zur Philosophie und Geschichte*, Karlsruhe 1820; vgl. dazu auch Herders zweiten Aufsatz über die *Plastik* (1778)]

Dieser Verbindung von Einheit und Mannigfaltigkeit der Richtung in der Wellenbewegung setzt Schiller in graphischer Form eine gezackte Linie entgegen,



[Skizze ebd.]

um dann fortzufahren:

Die Natur liebt keinen Sprung. Sehen wir sie einen tun, so zeigt es, daß ihr Gewalt geschehen ist. Freiwillig hingegen erscheint nur diejenige Bewegung, an der man keinen Punkt angeben kann, bei dem sie ihre Richtung abänderte. [V, 424]

Wie »der schöne Vortrag« im Brief an Augustenburg idealiter dadurch realisiert wird, daß er ganz ohne Ecken und Kanten, also in freier Wellenbewegung vorgeführt werde, so bezieht auch die graphische Serpentine im *Kallias*-Brief ihren schönen Schein von der Unmerklichkeit der Gewalt, die sie leitet. Gleitend und mit wechselnder Richtung wird diese Linie geführt. Bereits hier beginnt sich die besondere Weise abzuzeichnen, in der Schiller seinen Begriff der Freiheit aus der sinnlichen Anschauung entwickelt. Der Begriff der Freiheit, wie er ihn in seinem Aufsatz *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* als »Gesetz der Freiheit« [V, 677] bezeichnen wird, geht hier aus der Betrachtung der Wellenlinie zugleich anschaulich wie auch analytisch hervor. Frei nennt Schiller eine Bewegung, deren ursächliche Gewalt gleichmäßig und unsichtbar wirkt und deren Form schön erscheint, weil sie – kontrafaktisch – den Schein zwangloser Selbstbestimmung zeigt. Bewegung ist daher schön zu nennen, wenn sie frei *erscheint*. Der Schein löst sich als Form von der gewaltsamen Ursache ab, die ihn bedingt. Somit ist er technisch erzeugter Schein, und die Freiheit der Bewegung, die sich der sinnlichen Anschauung präsentiert, wird immer durch das bedingt, was ihr die »Freiheit in der Technik« [V, 419] verleiht.

Umgekehrt kann aber von Freiheit nur dann die Rede sein, wenn die Form diese Freiheit auch in Bewegung zeigt. Wo freilich auch die technische Form sich verfestigt, ergänzt Schiller in seinem Aufsatz *Über Anmut und Würde* aus dem gleichen Jahr 1793, könne ihr auch keine Anmut mehr zukommen, »denn eine Bewegung im Gemüt kann sich nur als Bewegung in der Sinnenwelt offenbaren« [V, 446]. Mit Rücksicht auf Mendelssohn nimmt Schiller hier erstmals kritisch zu den »verfesteten Bewegungen« Stellung, wenn er sie aus dem Bereich der Anmut ausnehmen will. Die in den »flammichten oder geschlängelten Linien« »nachgeahmte Bewegung«, von der er im Zusammenhang mit dem

menschlichen Gestus spricht [V, 447], gehören zum Feld der zur Gewohnheit erstarrten Formen, die – »abgezweckt« – auf eine gleichbleibende Macht der Wirkung abzielten. Solche habituell gewordenen Bewegungsformen würden den Zwang des Gesetzes ausdrücken, ohne an sich auch das bewegte Spiel der Form zu zeigen.

Schillers begriffliche Anstrengung, die »Freiheit der Bewegung« durch ästhetische Abstraktion zu formalisieren, läßt sich nicht zuletzt als Versuch verstehen, in der Form naturgemäßer Bewegung den Schein einer Zwanglosigkeit zu wahren. Tatsächlich wird in Schillers These von der »Autonomie in der Technik, Freiheit in der Kunstmäßigkeit« [V, 417] die Idee des Kunstschönen zu einem Privileg der reinen Form. Was Freiheit in der Form zeigt, ist damit aber mitnichten auch frei von ursächlichem Zwang.

Schiller möchte offenbar demonstrieren, daß die Freiheit der Form ihren rationalen Kern im Gegenteil ihrer Erscheinung findet – nämlich dem Gesetz und der Gewalt. Deshalb dient die »Vorstellung der Technik« vornehmlich dazu, »uns die Nichtabhängigkeit des Produkts von derselben ins Gemüt zu rufen und seine Freiheit desto anschaulicher zu machen« [V, 418f.]. Mit anderen Worten: Bewegung scheint in dem Maße anschaulich frei, je weiter sie die in ihr wirksame Technik vergessen macht. Somit spitzt Schiller die Idee einer formalen Autonomisierung der Bewegung nochmals zu, die er in seiner Schrift *Über Anmut und Würde* für das Symbol des Venusgürtels formuliert hat, erscheint doch hier »Schönheit der Bewegung« in der Ablösung ihrer kunstgemäßen Eigenschaften vom Subjekt, das Bewegung an sich trägt, ohne dadurch in irgendeiner Weise in seiner Identität affiziert zu werden.

In dieser Autonomisierung der Form wird Bewegung zum ästhetischen Kriterium einer schönen Erscheinung und damit der Möglichkeit nach zum Darstellungsmodus dessen, was Schiller dem Objekt in seiner Beschreibung zu verleihen sucht, nämlich eine »Freiheit in seiner Technik« [V, 424], die die Regeln dieser Freiheit den Sinnen entbehrlich macht. In seiner Vorliebe für den Chiasmus als Argumentationsfigur hat Schiller die Verschränkung von Autonomie und Technik gern als »Freiheit in der Regel, Regel in der Freiheit« [V, 411] bezeichnet.¹ Die Technik einer bewegten Form kann einerseits in der Lage sein, »die Vorstellung der Freiheit zu erregen« [V, 418], indem sie darstellend an der Regel die sinnliche, an der Erscheinung die unabhängige Seite zeigt. Es ist dies eine durchweg dualistische, das heißt nicht-dialektische Denkweise, in der Schiller, anders als nach ihm Hegel, Freiheit und Gesetzmäßigkeit – auch im Schein keineswegs aufgehoben – aufeinander bezieht.²

1 Vgl. dazu Bruno Schläpfers Untersuchung: *Schillers Freiheitsbegriffe*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe I, Bern u. a. 1984. Vgl. zur Argumentationsfigur des Chiasmus Rodolphe Gasché: *Reading Chiasms. An Introduction*, in: Andrzej Warminski: *Readings in Interpretation*, in: *Theory and History of Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, Bd. 26, Einleitung.

2 Über ein rein epistemologisches Erkenntnisinteresse hinaus ist es wichtig, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß Schillers Ästhetik nicht primär einer dialektischen, sondern weitgehend einer antithetischen oder dualistischen Begriffslogik verpflichtet bleibt. Nur in wenigen, dennoch be-

Andererseits bewährt sich diese Autonomie nur in der Regel: So schreibt Schiller von der »Autonomie in der Technik«, sie sei »die reine Zusammenstimmung des inneren Wesens mit der Form, eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist« [ebd.]. Der Anschein der Autonomie wird damit erst durch die Regel gewährleistet, der die Bewegung ihrer Form gemäß folgt. Die Bewegung der Schlangenlinie scheint demnach ohne gewaltsame Ursache abzulaufen, weil das »innere Wesen« dieser Bewegung nur über den Umweg über die Form – der sie ja ihrerseits zwanglos zu folgen scheint – von der Regel abhängig ist. Schillers Formalisierung der Bewegung im Zeichen der Schlangenlinie ist also nicht als Rationalisierung zu verstehen, die die Bewegung des Begriffs in einer Chiffre einfrieren möchte; im Gegenteil liegt dieser Formwerdung der Bewegung nicht Starrheit, sondern eine sinnliche Annäherung an den Gedanken der Bewegung zugrunde, der den Gegensatz von begriffslosem Bild und geformter Begrifflichkeit vermittelt.¹ Die sinnliche Erfahrung der »Schönheit der Bewegung« wird jetzt erst deutlich – auf dem Hintergrund eines Modells ästhetischer Formalisierung² –, als »Freiheit in der Technik« [V, 419],

deutsamen Erscheinungen seines theoretischen Schaffens zeigt sich aber eine gewisse Nähe zu dem, was Peter Szondi als »dialektische Begriffslogik« [S. 88] Schillers bezeichnet hat. Schillers Versuch, den Gegensatz als Gegensatz begriffstheoretisch zu überwinden, zeichnet sich nicht zuletzt in seiner Konzeption der Idylle im Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* ab, die »energische Ruhe« als Übergang von »energischer Bewegung« (Satire) zum elegischen Wechsel von Ruhe und Bewegung denkt [V, 745]. Mit Szondi kann Schillers epistemologische Position zwischen Kant und Hegel als gedanklicher »Gang« bezeichnet werden, der den begrifflichen Gegensatz in seiner dynamischen Form auffaßt. Vgl. Peter Szondi: *Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung*, in: *Schriften* II, Frankfurt 1978, S. 59–105. Daß dialektische Begriffsbildung nicht notwendig zu vorschnellen synthetischen Aneignungsverfahren führen muß, sondern – in »Rücksicht auf die Darstellung« – die Ausdauer des Mannigfaltigen im Gegensatz sucht, darauf hat auch Walter Benjamin in seiner erkenntniskritischen Vorrede zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* hingewiesen. [Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980, Bd. I,1, S. 212]

- 1 Theodor W. Adorno hat in dieser negativen Vermittlung von Bild und Begriff ein treibendes Moment spekulativen Denkens gesehen: »Der philosophische Begriff läßt nicht ab von der Sehnsucht, welche die Kunst als begriffslose beseelt und deren Erfüllung ihrer Unmittelbarkeit als einem Schein entflieht. Organon des Denkens und gleichwohl die Mauer zwischen diesem und dem zu Denkenden, negiert der Begriff jene Sehnsucht. Solche Negation kann Philosophie weder umgehen noch ihr sich beugen. An ihr ist die Anstrengung, über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen.« [Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M. 1973, Bd. 6, S. 27]
- 2 Mit dem Begriff der »ästhetischen Formalisierung« hat in bezug auf die dekonstruktive Lektüre von Schiller und Kleist erstmals Paul de Man gearbeitet. Mit de Man läßt sich ästhetische Formalisierung in Texten verstehen, als »[...] Verbindung zwischen dem Ästhetischen und dem Epistemologischen, aber auf dem Wege formaler Berechnung«. [Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung: Kleists ›Über das Marionettentheater‹*, in: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a. M. 1988, S. 208] Dem Begriff der ästhetischen Formalisierung kommt Siegbert Latzels Terminus der »Leerform« am nächsten. Für die apriorische Unterstellung einer formalisierbaren und zugleich sinnlich evidenten Regel sei nach Latzel in Schillers Ästhetik vor allem die rhetorische Formel des »Als-ob« konstitutiv: Der sichtlich unabhängige Gegenstand scheint »[...] als ob« er bei seinem Werden

da die Darstellung Freiheit zu sehen gibt, wo ihr zugleich gedanklich eine Regel in die Form ihrer Erscheinung eingeschrieben wird. In der ästhetischen Formalisierung will Schiller Freiheit und Zwang prozeßhaft parallelführen, indem frei erscheint, was seiner eigenen Regel folgt. Quintessenzartig hält er fest:

Da wir uns nun die Regel bloß denken, die Natur aber sehen, so denken wir uns Zwang und sehen Freiheit.¹

Mit dem Terminus der »Freiheit in der Technik« scheidet Schiller demnach die Sichtbarkeit der Bewegung von der Denkbarkeit ihrer Darstellungsregel ab. Hier erweist er sich ganz als Kantianer. In seiner Definition der »Schönheit als Symbol der Sittlichkeit« will Immanuel Kant Schönheit nur in der Übereinstimmung von Begriff und Anschauung erkannt wissen, da die Form der Darstellung auch mit der »Regel der Reflexion« zu einer Einheit zusammenfinde.² Unter dem Begriff der Hypotypose faßt Kant dabei alle Bildlichkeit zusammen, die durch ein rational rekonstruierbares Modell, ein Muster, Gepräge oder Umriss (*ὑπο-τύπος*) konstituiert werde.³ Bereits in seiner *Kritik der reinen Vernunft* hat Kant die Fähigkeit des Verstandes, »den inneren Sinn [der Bewegung; d. V.] seiner Form gemäß« zu bestimmen, eine »figürliche Synthesis« genannt.⁴ Folglich ist für ihn auch der »Begriff der Sukzession« an eine gedankliche Bewegung gebunden, mit der die Form der Bewegung nachgezeichnet wird: »Wir können uns keine Linie denken, ohne sie in Gedanken zu ziehen, keinen Zirkel denken, ohne ihn zu beschreiben [...]« [ebd.]. Nach Schiller kann nun aber die Schönheit der Bewegung nicht allein in ihrer gedanklichen Synthese bestehen, denn dann verlöre die Darstellung den wesentlichen Aspekt ihrer Bewegungsautonomie.

Zur Loslösung der Bewegungsform aus ihrer einseitigen Festlegung als reiner Verstandeskategorie geht Schiller einen dialektischen Weg: Der Verstand beziehe diese Form der Bewegung primär von der Darstellung, auf die reflektiert werde, und damit sei diese Form kein Apriori des Verstandes, sondern eine Regel

unabhängig von allen Gesetzmäßigkeiten nur seinem Gesetz gefolgt wäre [...]«. [Siegbert Latzel: *Die ästhetische Vernunft – Bemerkungen zu Schillers »Kallias« mit bezug auf die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft*, NF II, 1961, S. 39]

1 Friedrich Schiller: *Kallias oder über die Schönheit*, [V, 418].

2 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., Bd. III, S. 459f.

3 Vgl. dazu Rodolphe Gasché: *Some Reflections on the Notion of Hypotyposis in Kant*, in: *Argumentation 4*, Kluwer Academic Publishers, Netherlands 1990, S. 85-100: »Hypotyposis, indeed, as a term perfectly describes the presentation of these precognitive figures as »types« (typoi), that is, as impressions (in a seal), hollow moulds, or engravings that provide the general outline, the prescribed form, the model for any being shaped of all particular and determined presentation, the presentedness of presentation.« [S. 97]

4 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, a. a. O., Bd. II, S. 150f. Vgl. dazu Friedrich Kaulbach: *Das Prinzip der Bewegung in der Philosophie Kants*, in: *Kantstudien*, 1963, Nr. 54, S. 3-16 und ders.: *Der Philosophische Begriff der Bewegung*, Köln, Graz 1965; ferner Ernst Cassirer: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1956, S. 46ff.

der Darstellung selbst. Damit geht Schillers Begriff von der »Schönheit der Bewegung« nicht wie bei Kant primär von der Verstandestätigkeit des kontemplativen Subjektes aus, sondern bindet die Erscheinung auch an die Form ihrer Darstellung zurück. In der Darstellung erweise sich eine Bewegung als schön, wenn sie ihrer Natur nach technisch sei, in ihrer Kunstmäßigkeit aber Freiheit zeige. In dieser wechselseitigen Verstrebung von technischer Form und autonomer Bewegungsfreiheit in der Darstellung meint Schiller Kants eigenen Autonomieanspruch des ästhetischen Gegenstandes retten zu können:

Wir müssen erstlich wissen, daß das schöne Ding ein Naturding ist, d. i. daß es durch sich selbst ist; zweitens muß es uns vorkommen, als ob es durch eine Regel wäre, denn er [Kant; d. V.] sagt ja, es muß aussehen wie Kunst. Beide Vorstellungen: es ist durch sich selbst, und es ist durch eine Regel, lassen sich aber nur auf eine einzige Art vereinigen, nämlich, wenn man sagt: es ist durch eine Regel, die es sich selbst gegeben hat. [V, 417]

Diese Selbstinduktion der Regel in der Darstellung nennt Schiller eine »technische Form«: »Eine Form, welche auf eine Regel deutet (sich nach einer Regel behandeln läßt), heißt kunstmäßig oder technisch.« [V, 410] Eine Darstellung wäre demnach als »technische Form« zu bezeichnen, wenn in ihr die Regel, nach der sie gebildet wird, vor die Sinne tritt, ohne die Regel aber damit auch gleich auszusprechen. Gemäß Schillers Kant-Lektüre *erscheint* die natürliche Form des schönen Dinges an sich frei, indem durch Kunst der Darstellung technisch ausgestellt wird, daß und wie es der eigenen Regel folgt. Dabei gilt es zu bedenken, daß die Erscheinung nicht mit der Darstellungsform identisch ist, daß also die Vortäuschung (Schein) von Freiheit nicht mit der Regel der Freiheit gleichgesetzt werden kann. Die technische Form täuscht sinnlich eine Freiheit vor, die rational als Regel erkennbar ist, allerdings nur durch die Reflexion über die Art und Weise der Darstellung dieser sinnlichen Evidenz von Freiheit. In bezug auf die Ersichtlichkeit der Erkenntnisregel hat Schiller einschränkend bemerkt, daß die Darstellung immer nur erkenntnisleitend, nicht aber diese Erkenntnis selber sein könne:

Es ist aber nicht nötig, daß der Verstand diese Regel erkennt (denn Erkenntnis der Regel würde allen schönen Schein der Freiheit zerstören, wie bei jeder strengen Regelmäßigkeit der Fall ist), es ist genug, daß der Verstand auf eine Regel – unbestimmt welche – geleitet wird. [V, 410]

Die Darstellung als »technische Form« besitzt primär eine *erkenntnisleitende* Funktion. Wo sich die Regel aber unmittelbar zeigte, wäre sie nach Schiller nicht schön zu nennen; erst wo sie in der Darstellung wirkt, ist sie schön, aber ihrerseits nicht mehr ohne die Mittel der Darstellung erkennbar. Die ästhetische Formalisierung einer Regel ist daher konsequent nur innerhalb der Darstellung zu suchen, was wiederum auf Schillers Bemerkungen über das »darstellende

Denken« in der Schrift vom *Gebrauch schöner Formen* zurückweist [V, 681]: Die bildsprachliche Ausdrucksweise ist die notwendige Folge einer ästhetischen Theorie, die in der »technischen Form« den Angelpunkt des dargestellten Gedankens betrachtet. Umgekehrt bleibt sich Schiller bewußt, daß die technische Seite der Darstellung gegen die Freiheit der Bewegung immer auch einen Zwang ausübt. In einer provozierend martialischen Sprache schreibt er daher in seinem ersten Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* von der nackten Gewalt, die sich bei der verstandesmäßigen Aneignung der Bewegung auf dem Weg der »technischen Form« offenbare.

Aber eben diese technische Form, welche die Wahrheit dem Verstande sichtbar, verbirgt sie wieder dem Gefühl; denn leider muß der Verstand das Objekt des innern Sinns erst zerstören, wenn er es sich zu eigen machen will. Wie der Scheidekünstler, so findet auch der Philosoph nur durch die Auflösung die Verbindung und nur durch die Marter der Kunst das Werk der freien Natur. Um die flüchtige Erscheinung zu haschen, muß er sie in die Fesseln der Regel schlagen, ihren schönen Körper in Begriffe zerfleischen und in einem dürftigen Wortgerippe ihren lebendigen Geist aufbewahren. [V, 571]

Der Tanz in den Fesseln der Sprache

Aus der Vermittlung von Bewegungsfreiheit und rationalem Zwang der technischen Form, erwächst der Darstellung eine ästhetische Funktion. In dieser ästhetischen Funktion der Vermittlung hat Schiller aber auch eine Selbstbeschränkung der Vernunft gesehen, die im Schönen die Grenze ihrer rationalen Verfügungsgewalt findet. In seinem 15. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* hat er deshalb dem Raisonement der Vernunft über das Schöne eine doppelte Stimme verliehen: Hier steht derjenigen Stimme, die der Schönheit »das doppelte Gesetz der absoluten Formalität und der absoluten Realität diktiert«, die Sentenz gegenüber, der Mensch solle »mit der Schönheit nur spielen, und er soll nur mit der Schönheit spielen« [V, 617f.].

Schillers eigenem theoretischen Anspruch zufolge sollte die Vernunft ihre Grenzen im Spiel nach ästhetischen Regeln und mit diesen ästhetischen Regeln finden. In diesem Zusammenhang muß daran erinnert werden, daß Schillers *Kallias*-Briefe an Körner aus einem Projekt hervorgegangen sind, das die Macht der kritischen Vernunft, wie sie sich im ausgehenden 18. Jahrhundert auch in Deutschland akademisch zu institutionalisieren beginnt, an ihre ästhetischen Grenzen zurückzubinden versucht.¹ Körner gegenüber schreibt Schiller, sein Projekt gehe von einer fast unübersehbaren Schwierigkeit aus, nämlich der »Schwierigkeit, einen Begriff der Schönheit objektiv aufzustellen und ihn aus der Natur der Vernunft völlig a priori zu legitimieren [...]« [V, 394]. Ausgehend von Kant, versucht Schiller eine Ästhetik mit literarischem Anspruch zu formulieren, die, entgegen einer Kant unterstellten Absicht, »das Logische von dem Ästhetischen zu scheiden« [V, 395], die Beziehungsfülle der beiden Kategorien untersucht und sie zugleich in der Natur wie auch in der Kunst erproben will.

Schillers Begriff des Schönen ist nicht nur an das Erscheinen in der Form gebunden, sondern seinem Wesen nach auch ein dynamischer Begriff. Die »Freiheit der Bewegung« wird erst zur »Schönheit der Bewegung«, wenn sie sich dem Verstand als »Freiheit in der Technik« offenbart. Freiheit nun sieht Schiller zunächst als Selbstbestimmung, und zwar nicht in der Handlung, sondern in der Erscheinung. Ein Begriff des Schönen läßt sich aber für den Kantianer nur aus der rationalen Bestimmung der Form gewinnen, die wiederum jede inhaltliche Freiheit in ihre Fesseln schlägt. Beide, Freiheit und Schönheit der Bewegung, findet Schiller im Begriff der Darstellung und genauer in der

1 Unter dem Titel *Das Andere der Vernunft* haben Hartmut und Gernot Böhme die Ausbildung von Rationalitätsstrukturen im ausgehenden 18. Jahrhundert am Beispiel Kants untersucht. Ihre These von der Konstitution der Vernunft durch Ausgrenzung des »Anderen« beschränkt sich allerdings auf die Phänomene der Natur, des Leibes und der Phantasie und läßt die Ausgrenzung dessen, was der Rationalität ästhetisch widerstrebt, weitgehend außer acht. [Hartmut und Gernot Böhme: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983]

»Darstellung der Freiheit; denn dargestellt heißt eine Idee, die mit einer Anschauung so verbunden wird, daß beide eine Erkenntnisregel miteinander teilen« [V, 401]. Dabei nennt Schiller eine Analogie von sinnlicher Anschauung mit der Form der Erkenntnis eine »Telephanie« oder auch eine »Logophanie« [V, 400]. Soll eine Darstellung also eine Idee von der Schönheit in der Bewegung vermitteln, so tut sie dies, indem sie die Vernunft in der Form der Darstellung eine Ähnlichkeitsbeziehung mit dem Zweck oder dem Begriff der Selbstbestimmung entdecken läßt. In diesem Erscheinen von *τέλος* und *λόγος* der Bewegung liegt die Voraussetzung dafür, daß auch »Erkenntnis daraus zu machen sei«. [V, 397]

Derart theoretisch gesichert, geht Schiller daran, seinen Begriff der »Schönheit der Bewegung« in den Briefen zu *Kallias oder über die Schönheit* der Probe auf eine erkenntnisleitende Darstellbarkeit zu unterziehen: die Frage nämlich, ob aus der Schönheit der Bewegung in ihrer technischen Form auch eine gesellschaftliche »Erkenntnis zu machen« wäre. Ihr gesellschaftliches Telos beziehen seine theoretischen Auseinandersetzungen mit Kants Rationalismus nicht allein aus der Tatsache, daß sie unter dem Eindruck der Revolution in Frankreich verfaßt worden sind. Schillers theoretische Arbeit am Begriff der Bewegung sucht den Intellektuellen innerhalb der nicht-revolutionären Verhältnisse in Deutschland ästhetisch zu revolutionieren – und zwar nicht, wie Schiller in seinem 27. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* nachdrücklich betont, durch den Versuch einer Ästhetisierung des Politischen, sondern umgekehrt, durch eine Revolutionierung der ästhetischen Wahrnehmungs- und Empfindungsweise.

»Zu dem letztern bedarf es einer totalen Revolution in seiner [des Menschen; d. V.] ganzen Empfindungsweise, ohne welche er auch nicht einmal auf dem Wege zum Ideal sich befinden würde.«¹ [V, 662] Gerade auf diesem Umweg vom Sinnlichen über das Abstrakte zum Sinnlich-Abstrakten – und darin hat erstmals Hegel Schillers Überwindung Kants gesehen² – entschlage sich der Mensch wirklich seiner materiellen Fesseln. Die Natur streife in ihrem »physischen Spiel« nur einen Teil jener materiellen Fesseln ab, die sich der freien Bewegung der Kräfte entgegenstellen; im »ästhetischen Spiel« aber würde – vermittelt durch die Einsicht in die Schönheit der Bewegung – eine sinnliche Anschauung des Ideals freier Bewegung ermöglicht, nunmehr freilich in den »Fesseln der Sprache«. Am Begriff der Bewegung leistet Schiller eine theoretische Penelope-

1 Heinrich Mettler hat darin eine künstlerisch gestaltete Form der »Selbstgesetzgebung« [S. 54] sehen wollen, die im Durchgang durch eine innere Entfremdung ein ästhetisches Regulativ für eine denkbare gesellschaftliche Ordnung finden läßt. Die Abkehr von den äußeren Verhältnissen der Französischen Revolution habe zu Schillers ästhetischer Revolutionierung nach innen geführt. [Heinrich Mettler: *Entfremdung und Revolution: Brennpunkt des Klassischen*. Studien zu Schillers Briefen »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« im Hinblick auf die Begegnung mit Goethe, Bern/München 1977]

2 G. W. F. Hegel: *Ästhetik I*, Berlin 1984, S. 69ff. Vgl. dazu Michael J. Böhler: *Die Bedeutung Schillers für Hegels Ästhetik*, in: *PMLA* 87, 1972, S. 182-191.

Arbeit: Indem er entbindet, was die Freiheit der Bewegung durch die gesellschaftlichen Verhältnisse fesselt, bindet er wiederum das Entfesselte dieser gesellschaftlichen Bewegung in die ästhetische Form ihrer Darstellung ein. Dieses unabläßige Fesseln und Entbinden gehört zum Grundvokabular von Schillers ästhetischer Theorie der Bewegung. Es erstaunt daher nicht, wenn er an einschlägiger Stelle seiner *Kallias*-Briefe ein mögliches Ideal dieses ästhetischen Spiels in den verwickelten Touren des englischen Kontertanzes erblickt.

Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren komponierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Galerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen und ihre Richtung lebhaft und mutwillig verändern und doch niemals zusammenstoßen. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des anderen. [V, 425]

Schiller hat diesen Passus an zentraler Stelle seiner theoretischen Argumentation eingesetzt, um darin seinen Begriff der Schönheit der Bewegung in der Metaphorik des Tanzes zu entwickeln. Diese Metaphorik dient vorab methodischen Zwecken. Im Bild des durchaus höfischen Kontertanzes sollten logische Struktur und ästhetische Aussage dergestalt ineinandergreifen, daß für sie zutrifft, was Schiller für die »technische Form« festgestellt hat: nämlich auf eine Regel hinzudeuten, die der Prozeß der Darstellung selbst enthält.¹

Von erhabener Warte aus nimmt hier ein Zuschauer als Subjekt des Sehens mehrere palimpsestartig übereinandergeschichtete Bewegungsstrukturen wahr, die in vertikaler Blickrichtung ein Ordnungsprinzip kreuzförmiger, an ihren Enden alle Zu- und Abgangskombinationen erprobende Grundformen erkennbar werden lassen. Diese choreographischen Strukturen getanzter Bewegung erweisen sich gegen alle Wiederholungen des Durchlaufens formal resistent, ja selbst die größten Belastungen ihres Gefüges scheinen die Grundform der

1 Elisabeth M. Wilkinson und L. A. Willoughby haben in Schillers Beschreibung des Tanzes im *Kallias*-Brief nicht allein eine Formmetapher für diesen Text gesehen, sondern darüber hinaus auch ein Paradigma für die Kunst schlechthin: »[...] Der Tanz dürfte auch die passendste Metapher für die Form seiner Abhandlung sein. Nicht nur für die Rhythmen seiner Perioden – für ihre Verflechtungen und Windungen, ihr Dahinströmen und ihr Zurückfließen, für die Spannungen, die (im echt dialektischen Sinne) in ihrer äußeren Harmonie »aufgehoben« werden –, sondern auch für die philosophische und ästhetische Komplexität der Form als Ganzes. Zum Teil deshalb, weil die offenkundige Tautologie des Tanzes als Paradigma der wesentlichen Tautologie aller Kunst dienen kann; und zwar wegen der ihr innewohnenden Tendenz, hundert verschiedene Ausdrucksformen für die allen Menschen gemeinsamen Gedanken und Gefühle zu finden.« [Schillers *Ästhetische Erziehung des Menschen, eine Einführung*, München 1977, S. 141]

Choreographie nur noch farbiger aufleuchten zu lassen. Die Sicht des Zuschauers auf der Galerie garantiert hier die Verbindung von Raum und Zeit in der Bewegung, solange im Angelpunkt seines Auges die sich durchkreuzenden Bewegungslinien wechselnd sich verschieben und jeweils eine Richtung für die andere einspringt. Dem Auge wird damit ersichtlich, wie der Zusammenstoß der tanzenden Körper durch eine ordnende Teleologie der Bewegung vermieden wird. Die Bewegungsökonomie des Tanzes, so scheint es, wird durch diese synthetisierende Vision des Zuschauers von oben herab kontrolliert.

Anders nimmt sich die Bewegung des Tanzes aus horizontal-teilnehmender Sicht aus. Tanzend lösen sich hier verschiedene Subjekte an ihrem Standort ab, und weil keines ruht, geht auch die mutwilligste Wendung im dynamischen Ganzen auf. Die soziale Form wird als Tanz scheinbar zwanglos erfüllt. Als dynamischer Handlungszusammenhang wird dieser Tanz zur sozialen Formation, in der die Subjekte als soziale Rollenträger sowohl die eigene wie auch die Freiheit der anderen zu realisieren vermögen.¹ Nach unsichtbarem Muster sind die Tanzenden räumlich ineinander verschlungen und dabei derart zeitlich koordiniert, daß, wo jedes doch nur »seinem eigenen Kopf« zu folgen scheint, immer Handlungsraum bleibt für das Spiel des anderen. In der Eigendynamik des Tanzes scheint alles durch die Handlung und nicht durch die visuelle Kontrolle des Ganzen geordnet zu sein. Tanzend zeigt das Subjekt jene Freiheit, deren kompositorische Ordnung der Zuschauer erst von oben – und damit unfähig zu Teilnahme – erkennt. Ineins zuschauend und tanzend, würde Bewegung gleichzeitig erkennbar als jenes ästhetische Spiel, das Schiller idealiter vorschwebt und das eine Gesellschaftlichkeit als dynamische Form antizipiert: »Wer mitspielt, ist in jedem Augenblick immer beides: Spieler und Zuschauer, ohne als solcher aus dem Spiel auszusteigen, handelnd und empfangend, gleichzeitig Subjekt und Objekt innerhalb des gespielten Handlungszusammenhangs, im Gleichgewicht Individuum und rollentragendes Gattungswesen innerhalb des ästhetischen Rollenspiels.«²

Diesem sozialen Akt des kommunikativen Handelns entspricht in analoger Weise auch die sprachliche Realisierung: Spielerisch sind hier die verschiedenen, um die Subjektstelle konkurrierenden Pronomina ineinandergeflochten, und die *consecutio temporum* scheint unter ihnen auch zeitlich jeden Konflikt zu verhindern. Mit dem ästhetischen Spiel des perspektivischen Ineinander von Tanz

1 Rudolf zur Lippe hat die zentrale Bedeutung dieser Selbsterfahrung in der individuellen Aneignung gesellschaftlicher Rollen bereits für die Tanzformen des italienischen Quattrocento nachgewiesen. Trotz der Statik, die den höfischen Tanz der Renaissance prägt, ist in ihm, wie im englischen Kontertanz, das Moment des »Innewerdens« der Tanzenden innerhalb einer gesellschaftlich geregelten Choreographie für die ästhetische Bedeutung der Bewegungen konstitutiv. [Vgl. dazu Rudolf zur Lippe: *Naturbeherrschung am Menschen I. Körpererfahrung als Entfaltung von Sinnen und Beziehungen in der Ära des italienischen Kaufmannskapitals*, Frankfurt a. Main 1981²]

2 Christiaan L. Hart Nibbrig: »Die Weltgeschichte ist das Weltgericht«. Zur Aktualität von Schillers ästhetischer Geschichtsdeutung, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 20. Jg. 1976, S. 255-277 (S. 267).

und Betrachtung korrespondiert auch die sprachliche Form der Darstellung. Mehrmals sieht sich die Bewegungsökonomie durch die konzessive Konjunktion »und doch ...« an entscheidender Stelle gebrochen: Auch die sprachliche Form antwortet somit »technisch«, wie Schiller es fordert, indem die Bewegung der gedachten Richtung syntaktisch gestoppt und anschließend gewendet wird. In der Lektüre, die den Fluchtpunkt aller Bewegung im Text bildet, bündeln sich die perspektivischen Linien. Lesend wird optische Kontrolle und Teilnahme am Tanz so zueinander vermittelt, daß beide zum Gleichgewicht der Form finden. Das einleitend behauptete »Ideal des schönen Umgangs« trifft als Bild beim Leser erst ein, nachdem er, was sich ebenbürtig an der Darstellung des Tanzes beteiligt, zur Einheit verbunden hat. Und diese ideale Einheit bleibt wiederum nur so lange bestehen, als das Geschiedene in dynamischer Kooperation vorgestellt wird. Allein in der Dauer der Lektüre von Darstellung ist die Ökonomie des Raumes für die sich ausschließenden Perspektiven geregelt; wo die Bewegung der Darstellung im Blick auf den Leser endet, da erstarrt auch das Ideal des Tanzes als einer gesellschaftlichen Umgangsform zur Allegorie jenes »treffendste[n] Sinnbild[es]«, das den Leitwertcharakter des beschriebenen Tanzes unterstreicht. Wie auch immer formbewußt und autonom – nämlich in der behaupteten eigenen und in der geschonten Freiheit des anderen – droht dennoch, im bildlich gefaßten Ideal, die behauptete Freiheit der Bewegung zur Regel zu gerinnen. Im Schlußbild hat das Ideal in seiner allegorischen Form von der Schönheit nur mehr den Begriff der Bewegung zurückbehalten, den die Darstellung ihrerseits hervorbringt. Was die Bewegung des Textes sinnlich gebildet hat, verfehlt am Ende das treffende Sinnbild durch bildhafte Sinngebung.

Im Jahre 1795, also im Zeitraum seiner letzten wichtigen Aufsätze zu einer Theorie der Bewegung, nimmt Schiller die Arbeit an einer ersten lyrischen Studie auf, die, thematisch geschlossen, das Motiv der getanzten Bewegung entwickelt. Es ist dies die Elegie *Der Tanz*, die erstmals im *Musen Almanach* für das Jahr 1796 erscheint und die er für den ersten Teil der Sammlung seiner Gedichte um 1800 maßgeblich überarbeitet hat.¹

Der Tanz

*Siehe, wie schwebenden Schritts im Wellenschwung sich die Paare
Drehen, den Boden berührt kaum der gelehrige Fuß.
Seh ich flüchtige Schatten, befreit von der Schwere des Leibes?
Schlingen im Mondlicht dort Elfen den luftigen Reihn?
Wie, vom Zephir gewiegt, der leichte Rauch in die Luft fließt,
Wie sich leise der Kahn schaukelt auf silberner Flut,*

1 Zu Entstehung und Kommentar der Textvarianten vgl. Heinrich Viehoff: *Schillers Gedichte*, erster Band: Gedichte der ersten und zweiten Periode, Stuttgart 1887, S. 27-31.

Hüpf der gelehrige Fuß auf des Takts melodischer Woge,
 Säuselndes Saitengetön hebt den ätherischen Leib.
 Jetzt, als wollt es mit Macht durchreißen die Kette des Tanzes,
 Schwingt sich ein mutiges Paar dort in den dichtesten Reihn.
 Schnell vor ihm her entsteht ihm die Bahn, die hinter ihm schwindet,
 Wie durch magische Hand öffnet und schließt sich der Weg.
 Sieh! jetzt schwand es dem Blick, in wildem Gewirr durcheinander
 Stürzt der zierliche Bau dieser beweglichen Welt.
 Nein, dort schwebt es frohlockend herauf, der Knoten entwirrt sich,
 Nur mit verändertem Reiz stellet die Regel sich her.
 Ewig zerstört, es erzeugt sich ewig die drehende Schöpfung,
 Und ein stilles Gesetz lenkt der Verwandlungen Spiel.
 Sprich, wie geschiehts, daß rastlos erneut die Bildungen schwanken
 Und die Ruhe besteht in der bewegten Gestalt?
 Jeder ein Herrscher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorcht
 Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?
 Willst du es wissen? Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,
 Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
 Die, der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
 Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt;
 Und dir rauschen umsonst die Harmonien des Weltalls,
 Dich ergreift nicht der Strom dieses erhabnen Gesangs,
 Nicht der begeisternde Takt, den alle Wesen dir schlagen,
 Nicht der wirbelnde Tanz, der durch den ewigen Raum
 Leuchtende Sonnen schwingt in kühn gewundenen Bahnen?
 Das du im Spiele doch ehrst, fliehst du im Handeln, das Maß.¹

Mit dieser Elegie hat Schiller versucht, seine vorausgegangene theoretischen Arbeit in die Sprache der Lyrik zu übertragen. Das elegische Versmaß, dessen er sich schon in seinen ersten Versuchen in vollendeter Weise bedient, ist theoretisch bewußt gewählt, nennt doch Schiller die Elegie eine sentimentalische Dichtungsart, zu deren Wesen es gehört, »daß die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit entgegengesetzt werde« [V, 728]. Die Darstellungsform, die diese Entgegensetzung vermittelt, wahrt ihrerseits im Maß den notwendigen Schein einer Freiheit der Bewegung. Theoretisch konsequent bringt er daher die lyrische Darstellung des Tanzes in eine elegische Form, die den bestimmten Wechsel von »Ruhe und Bewegung« hervorbringt, wie er dies in *Über naive und sentimentalische Dichtung* begrifflich entwickelt hat [V, 745]. Gleichsam als theoretische Intarsie ist diese Definition der Elegie in das Gedicht selber eingelegt, wenn es hier heißt: »Und die Ruhe besteht in der bewegten Gestalt.«

So verleiht denn auch der Wechsel von Ruhe und Bewegung in der »energisches Ruhe« dem Gedicht einen entschieden elegischen Gestus. Der spannungs-

1 Wir zitieren den Text nach der letzten Fassung [I, 237f.].

reichste Moment der Elegie entsteht in der dynamischen Kontraposition von Natur und Kunst respektive Ideal und Wirklichkeit. In dieser Elegie wird einerseits die schwebende Natur der Tanzbewegung durchs künstliche Metrum vermittelt und andererseits die idealisierte Natur durch Allegorisierung entwirklicht.

Die dynamische Vermittlung der disparat gewordenen Ideale findet in der Elegie vor allem in der Form statt. In diesem Genre sentimentalischer Dichtung dient das Versmaß der Elegie gewissermaßen als Medium, in dem der Tanz in eine metrische Bewegungsstruktur übertragen wird und zugleich schön wirkt, weil die Natur des Tanzes dadurch nicht berührt, sondern bestenfalls sprachlich verdoppelt werden kann. Schiller hat seine Tanzelegie aus dieser technischen Form herausentwickelt. Sein Verfahren der lyrischen Vergegenwärtigung eines ästhetischen Gedankens ist merklich von den theoretischen Ansprüchen geprägt, die Schiller in den *Kallias*-Briefen an die »Schönheit der Bewegung« und an die »technische Form« gestellt hat. Auch hier will, wie es im Brief an Körner vom 23. II. 1793 heißt, die »Schönheit an keiner Materie hafte[n], sondern bloß in der Behandlung besteh[en]« [V, 424]. Der Behandlung dieser Form und der Darstellung einer denkbaren Regel als Garanten sichtbarer Freiheit der Bewegung soll deshalb im folgenden nachgegangen werden.

Mit dem Appell, den Tanz zu *sehen*, hebt auch der Schritt des Tanzes in seinem Rhythmus an. Rhythmisch sind die Lautungen gesetzt, die die Bilder des Tanzes tragen und akzentuieren. Alliterierend nehmen die »schwebenden Schritte« den »Wellenschwung« auf und verbinden sich mit ihm zur schwebenden Wellenbewegung, auf der die Dichtung, »befreit von der Schwere«, ins Tanzen gerät. Innig sind hier die Sphären von Luft und Wasser – »schwebende«, »flüchtige«, »leichte« und »luftige« Bewegungsattribute des ätherischen Leibes – melodisch mit Vorstellungen verbunden, die sich auf Bewegungen des Wassers beziehen lassen – einem Wasser, das »wiegt«, »fließt« und »schauelt auf silberner Flut«. Ferner behandeln auch »Luft« und »Flut« mit dem gleichen anagrammatisch geordneten Lautmaterial die beiden übereinanderliegenden Elemente und lassen das ätherische Reich des Zephir über der »melodischen Woge« sichtbar und vernehmlich werden.

Es ist die Trennungslinie eines wellend bewegten Horizontes, welche Luft und Wasser verbindet und auf der die Paare tanzen, als wären sie Elfen im abendlichen Mondlicht. Vom »Wellenschwung« über das »Schlingen« der Reihen und dem Schaukeln des Kahnes bis hin zur »melodischen Woge« scheint sich schlängelnd eine gedachte Linie zwischen den metaphorisch gebildeten Sphären der Elemente von Luft und Wasser hindurchzuziehen. Von dieser gedachten »Schlangenlinie« ließe sich mit Schiller behaupten, sie sei nach dem Vorbild der Hogarthschen Schönheitslinie gebildet, »an der man keinen bestimmten Punkt angeben kann, bei dem sie ihre Richtung abänderte« [V, 424]. Die Kraft, die auf ihre Veränderung wirkt, ist gleichmäßig und wechselnd. Ohne bestimmbar Ort eines Eingriffs fremdbestimmter Herkunft, bietet sich auch hier die Serpentine als ideale Form von »Schönheit der Bewegung« dar, die doch

– elegisch – den Verlust ihrer Natur beklagt. Die Schlangenlinie, als technische Metapher einer idealen Form, wirkt so gewissermaßen als künstliches Kontrastmittel, um, aus dem Hintergrund wirkend, den Tanz in der Elegie als ideale Bewegungsform um so kräftiger hervortreten zu lassen. Noch in der frühen Fassung der Elegie *Der Tanz* aus dem *Musenalmanach* von 1796 zeichnet sich Schillers Absicht deutlich ab, den lyrischen Text ausdrücklich mit der formprägenden Bewegungsmetaphorik der Schlangenlinie beginnen und enden zu lassen. Im ersten Entwurf der Elegie heißt es noch am Anfang, daß die Tanzenden »in kühnen Schlangen sich winden«, womit deutlich auf die Serpentine als eine Bahn oder eine choreographische Grundlinie des Tanzes angesprochen wird. Nicht genug damit, will Schiller seine Dichtung über den Tanz schließlich in einem fast schon maniriert anmutenden Schlußtableau ausklingen lassen: Die erste Fassung der Elegie endet mit einer Gruppe tanzender Sonnen, die »in künstlich schlängelnden Bahnen« den Weltraum durchmessen. [I, 884f.]

Es scheint in der Folge durchaus konsequent zu sein, wenn Schiller – der eigenen ästhetischen Überzeugung nachgebend, wonach eine Regel, die sich dem Verstand unmittelbar zeige, nicht ohne weiteres schön zu nennen sei [V, 410] – mit zunehmender Bearbeitung der Dichtung auf den Gebrauch der formalen Metapher der Schlangenlinie verzichtet und sie in die Darstellung zurücksinken läßt. Daher ließe sich die Form der Schlangenlinie als verschwundene Spur bezeichnen, der die Darstellung des Tanzes aber auch in der Endfassung der Elegie weiterhin zu folgen scheint. Als technische Form der Bewegung ließe sich die Schlangenlinie – noch immer im Sinne der Schillerschen »Teleophanie« oder »Logophanie« [V, 400] – als »Analogie einer Anschauung mit der Form der Erkenntnis« verstehen. Dieser Teleophanie der Schlangenlinie wäre etwa dort nachzugehen, wo, wie in der Fassung von 1800, ein tanzendes Paar beschrieben wird, das sich eben durch die dichtesten Reihen schwingt:

*Jetzt, als wollt es mit Macht durchreißen die Kette des Tanzes,
Schwingt sich ein mutiges Paar dort in den dichtesten Reihn.
Schnell vor ihm her entsteht ihm die Bahn, die hinter ihm schwindet,
Wie durch magische Hand öffnet und schließt sich der Weg.
Sieh! jetzt schwand es dem Blick, in wildem Durcheinander
Stürzt der zierliche Bau dieser beweglichen Welt.*

Wollte man hier mit Schillers Begriff der Teleophanie operieren, läge in der Tat im Schwung des mutigen Tänzerpaares schon implizit der Entscheid für einen Weg, den es nehmen sollte. Allein, wer diesem Weg mit dem Ziel naheilt, die Ordnung zu *sehen*, nach der sich die Bahn der Bewegung konstituiert, wird enttäuscht. Nur gedanklich läßt sich die Linie erkennen, der die Darstellung des Tanzes folgt. Die sichtbare Ordnung wird den Blicken in dem Maße entzogen, wie die Tanzenden sich in den Verkettungsregeln des ästhetischen Spiels bewegen; die Tanzordnung verschließt sich den neugierigen Blicken in der beweglichen Fuge, in der das Tanzpaar verschwindet. Dem anfänglichen Appell an das

Sehen wird sogleich der Gegenstand des Sehens entzogen: »Sieh! jetzt schwand es dem Blick.« In diesem Sehen des Verschwindens ist die Logik der Darstellung bis zum Zerreißen gespannt: Sie zeigt auf die Unsichtbarkeit der Regel, nach welcher der Tanz sich vorführt. In der zeitlichen Disjunktion zwischen »jetzt« und »jetzt« scheint der Text einer Zerreißprobe unterzogen zu werden, da die »Kette des Tanzes« von der Macht der Bewegung gespannt wird. In Schillers Versuch, die sinnliche Anschauung der Bewegung mit der Form der Erkenntnis über sie darstellend zu verbinden, wird die Bahn selbst zur Bewegung. Die Choreographie der Bahn entsteht mit der Darstellung des Tanzes und verschwindet hinter den Tanzenden wieder. In dieser »Logophanie« der Bahn ist die Darstellung von Ordnung in Bewegung die sicherste Garantie dafür, daß das »Gesetz der Bewegung« dem außenstehenden Beobachter nicht unmittelbar vor Augen treten kann. Der Tanz ist sichtbar in seiner Bewegungsfreiheit, doch die Sicht auf die Architektur des Tanzes bleibt verstellt. Die Regel stellt sich ein, doch immerzu mit verändertem Reiz. Sinnliches Sehen und erkennendes Denken führen so lange ein getrenntes Dasein, wie sie nicht in einer gemeinsamen Form zusammenfinden. Jahre später hat Schiller in seinem Widmungsgedicht *An Goethe* nachgetragen, wie die schöne Form des Tanzes zu verstehen wäre. Hier wie dort weist ein sprachliches Bewegungsgefüge nur in dem Maße eine schöne Ordnung auf, als es sich vom Reiz der Veränderung forttragen läßt:

[...] *Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied,
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernstern Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget ihren Reiz vom Tanze.* [I, 213]

Das sichtbare Bewegungsgefüge des Tanzes fügt sich in die Musik der Sprache und wird zum Lied. Was als Lob auf Goethes Bühnenkunst verfaßt wurde, fällt nicht nur zeitlich mit Schillers Überarbeitung der Elegie zusammen, sondern ist zugleich auch ein Schlüssel für das Darstellungsproblem der Bewegung in *Der Tanz*. Die unsichtbare Regel, die sich in dieser Elegie immer wieder einstellt, kooperiert mit der hörbaren Ordnung des Wohllautes, wie sie im Widmungsgedicht angesprochen wird.

Diese Einordnung sichtbarer Bewegung ins akustische Maß hat Schiller als Krönung der ästhetischen Erziehung betrachtet: Im 27. Brief an den Herzog von Augustenburg schreibt er über diese Domestikation des Tanzes in der hörbaren Ordnung von Takt und Gesang: »Der gesetzlose Sprung der Freude wird zum Tanz, die ungestalte Geste zu einer anmutigen, harmonischen Gebärdensprache, die verworrenen Laute der Empfindung entfalten sich, fangen an, dem Takt zu gehorchen und sich zum Gesange zu biegen.« [V, 665f.] Die »simple Majestät des Gesetzes«, wie Schiller sie nobilitierend nennt, nähert sich dem Hörenden allerdings nicht lärmend, sondern – stoisch – »still und mit edlem Schritt« [ebd.]. Gleich als ob es darum ginge, die unsichtbare Regel des Tanzes und das stille

Gesetz der Verwandlung auf der Mittelschwelle seiner *Tanz*-Dichtung zu balancieren, spielt Schiller die dynamische Mitte zwischen unsichtbarer Ordnung und stillem Gesetz der Bewegung in Form eines Chiasmus aus. Damit wird auch die Mitte dieser Elegie bezeichnet, die eine dynamische Mitte ist, in der das Ordnungsgefüge sinnlich vermittelt wird:

*Ewig zerstört, es erzeugt sich ewig die drehende Schöpfung,
Und ein stilles Gesetz lenkt der Verwandlungen Spiel.*

In der Mitte des Gedichtes vollzieht sich eine Wende von der unsichtbaren Regel zum stillen Gesetz.¹ Damit geht auch ein Wandel in der Regie einher, die von der Stimme ausgeht, die das Geschehen des Tanzes leitet. Der Appell an den Adressaten wird über den Chiasmus in der Mitte des Textes von der visuellen Aufmerksamkeit zu hörbaren Formen hingelenkt. Im zweiten Teil der Elegie tritt der dominante Sinn des Sehens zugunsten des Hörens zurück; mit dem »Sprich, wie geschiehts [...]« hebt die Stimme des Pädagogen zu reden an. Wer hier spricht, ist jedoch ein Pädagoge, der durch sokratisches Fragen zum Hören hinlenkt. Schon in der Einleitung zur Darstellung des englischen Tanzes in den *Kallias*-Briefen zieht Schiller die Metaphorik des »guten Tones« zu Rate, um die Vorstellungswelten der Musik mit derjenigen der Habituskontrolle in den Regeln des Tanzes zu verbinden: »Es ist auffällig«, schreibt er, »wie sich der gute Ton (Schönheit des Umgangs) aus meinem Begriff der Schönheit entwickeln läßt.« [V, 425]

Auch die lyrische Form der *Tanz*-Dichtung sucht nach einer ästhetischen Verschlüsselung von akustischen Wahrnehmungen und bildsprachlichen Bewegungsgebärden. In einer merklich zunehmenden antithetischen Schaukelstellung der Bilder und Begriffe in der zweiten Hälfte der Elegie, wiegeln sich Ruhe und bewegte Form, Herrschaft und Individualität, maßvolle Taktgestaltung und lustvolle Verwilderung wechselseitig auf, wobei die metrische Form freilich nie das Metrum des Elegeions verläßt. Kein Zufall überdies, daß die Zäsur im zitierten Pentameter den gedanklich erfordernten Raum schafft für jenen entscheidenden Übergang, der vom stillen Gesetz ins Spiel der Verwandlungen lenkt. Es dürfte wohl auch für dieses Gedicht zutreffen, was Emil Staiger als verwandtschaftliche Beziehung von Tanz und Theatralität in Schillers bewegten Figuren bezeichnet hat: Der Tänzer handle, wie der Mime, scheinbar ohne Aufsicht über Körper und Stimme und werde ausschließlich vom Regelzusammenhang der dramatischen Ordnung gehalten; das heißt für Staiger in einer »Einstimmung der einzelnen Glieder – einer Gruppe von Menschen und weiterhin der Glieder jedes einzelnen Körpers – in eine vorgesehene Ordnung, die

1 Gleichfalls als Chiasmus hat Schiller zwei Jahre später in einem Couplet aus dem Gedicht *Die Worte des Glaubens* Ruhe im Wechsel um eine drehende Mitte beschrieben:

»Und ob alles in ewigem Wechsel kreist.

Es beharrt im Wechsel ein ruhiger Geist.« [I, 215]

der Tanzfigur dort und in der Regie, die alle Schritte und Gebärden bis auf das Tempo von Rede und Gegenrede bestimmt«.¹

In der Tat hat Schiller die Choreographie des Tanzes in seiner Elegie theatralisch – oder eben: sinnlich – inszeniert. Die Regie leitet die Sinne des Zuschauers in sokratischem Frage- und Antwortspiel auf die Bewegungsformen der Tänzer, und sie harmonisiert die herrschende Gewalt in den sichtbaren Erscheinungen des Tanzes mit dem rhythmischen Gleichklang der hörbaren Form. Hier sieht sich ein jeder und eine jede als Herrscher, die nur dem Pochen des eigenen Herzens zu gehorchen scheinen. Doch im Hinblick auf die Rhetorik des Textes sind Chiasmus und Oxymoron die eigentlich beherrschenden Figuren dieses ästhetischen Spiels. Im Balanceakt zwischen den verschiedenen Wahrnehmungskomponenten des Tanzes bewegt sich Schillers lyrische wie auch seine dramatische Dichtung nach Maßgabe rhythmischer und rhetorischer Figuren. Im ästhetischen Spiel vermitteln sich Auge und Ohr bei ihrer Wahrnehmung des Tanzes und kooperieren bei der schöpferischen Findung seiner choreographischen Ordnung, die auch rhetorisch nichts anderes ist als eine ewige Zerstörung des Scheins, der sie erzeugt. Die Täuschung zerstört sich selbst und scheint die Gewalt dazu aus der eigenen Harmonisierung von Gesetz und Sinnlichkeit zu beziehen.

In seinem *Prolog zu Wallensteins Lager* spricht Schiller diese erhabene Vergänglichkeit im Spiel von »Ohr und Auge« an.² Er schreibt, die Zuschauer hätten sich auf die Bühne zu versetzen, einen Ort, der als »Schauplatz« für die Demonstration des »erhabenen Moments« diene, »in dem wir strebend uns bewegen« [II, 271]. Der Bewegung des Schauspiels folgend, nehmen sie Teil an einer äußerst ephemeren Kunst. Im *Prolog* zum Schauspiel tritt die Muse als Tänzerin auf, die von ihrer Kunst sagt, daß sie »die Täuschung, die sie schafft, / aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein / der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt« [II, 274]. In ihrer Rolle als »des Tanzes freie Göttin und Gesangs« [ebd.] leitet sie die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Vergänglichkeit des sinnlichen Scheinens im dargestellten Spiel. Unter derselben Regieanweisung, wie sich in der Elegie die sichtbare Ordnung der Bewegung in die Bahn der Tanzenden

1 Emil Staiger: *Friedrich Schiller*, Zürich 1967, S. 231. Ähnlich argumentieren Elizabeth M. Wilkinson und L. A. Willoughby, wenngleich sie darüber hinaus die Ordnung der »Tanzfigur« auch als Ordnung der rhetorischen Konfiguration des Textes verstehen. Die Arbitrarität der Signifikanten gilt erst – in Analogie zum Tanzspiel – bei geltenden Regeln des Sprachspiels. »Und genauso wie uns bei einem solchen Tanz die gesamten Bewegungen mehr fesseln als die individuelle Ausführung der verschiedenen Tänzer, so sind an solchen Stellen, an denen Schiller mittels seiner Rhetorik den wechselseitigen Kampf als das wechselseitige Spiel in der Psyche zu zeigen versucht, die Ausdrücke gegeneinander in dem Sinne austauschbar, daß das eine Paar für ein anderes einspringen kann, vorausgesetzt, daß der Rhythmus des Tanzes gewahrt bleibt und die Regeln des Sprachspiels befolgt werden.« [Elizabeth M. Wilkinson und L. A. Willoughby: *Schillers ästhetische Erziehung des Menschen, eine Einführung*, a. a. O., S. 78]

2 Mit *Auge, Ohr und Herz* hat Peter Utz die »Eckpunkte einer dramatischen Konstellation« in Schillers Theaterwerken bezeichnet. [Peter Utz: *Auge, Ohr und Herz, Schillers Dramaturgie der Sinne*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 26. Jg., 1985, S. 62-97 (S. 76)]

hineinverliert, so »verhallet in dem Ohr« auch der Gesang der dramatischen Muse, und es »verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung« [ebd.].

Mit diesem ästhetischen Spiel der Sinne weist Schiller in seinem *Prolog* auf die Trennung zweier sich ergänzender Wahrnehmungsweisen der Bewegung, auf die er sich auch in seinen Bearbeitungen des Tanzthemas immer wieder beruft: auf den Zusammenhang von Schauen und Spielen, die als unzertrennliche Komponenten seiner dramatischen Ästhetik gelten können und den Zusammenhang von Tanzen und Gehör; er wirft damit die Frage nach der musikalischen Hörbarkeit der Ordnung¹ im Tanz auf, die er schließlich in seiner Elegie *Der Tanz* an zentraler Stelle thematisiert.

Im Moment, da sich die bislang den Blicken verschlossene Regel dem aufhorchenden Gehör als »des Wohllauts mächtige Gottheit« an »des Rhythmus goldenem Zügel« offenbart, entspannt sich die drängende Frage nach den erkenntnisleitenden Formen der Darstellung in der anscheinend umfassenden platonischen Antwort: Das Gleichmaß, das in den kosmischen Harmonien herrscht, regiert auch den Tanz in seiner rhythmischen Form.² Ihm ist der »begeisterte Takt« unterlegt, der die rauschenden Harmonien und ihr Echo im »erhabnen Gesang« strukturiert. Die sokratische Stimme der Rede leitet fragend über zur mythologischen Gestalt der Nemesis. Diese Gestalt der rächenden Nemesis regiert mit strafendem Gleichmut über die Disharmonien der Bewegungen. Doch auch sie ist nicht die Regel aller Bewegung, sondern lenkt nur nach deren Maß; sie bezeichnet eine Kontrolle über die Abweichung, nicht aber über die pünktliche Einhaltung der Regel, der die Darstellung folgen soll. »Wohl laut« und »Rhythmus« werden im Namen dieser Nemesis zu Kontrollmetaphern, die die unstrukturierte Bewegung in ästhetische – und genauer: in akustische – Grenzen weisen. Diesen akustischen Regulativen des dargestellten Tanzes antworten in den letzten Zeilen der Elegie die Metaphern der visualisierten Bewegung des »Stromes« oder der im wirbelnden Tanz leuchtenden Sonnen. Immer weiter ausholend, erweitern sie großräumig die Bewegung des Tanzes in seine kosmischen Dimensionen. Wäre in dieser Darstellung Freiheit im Spiel und wäre sie dazu mit Schiller noch schön zu nennen, so müßte sie wie hier in Metaphern sichtbarer »Freiheit in der Bewegung« gegeben sein, bei der man sich die Gewalt des Regulativs zu denken hat.

Wenn zu Beginn dieser Elegie eine »technische Form«, wie die der dynamisch-reflexiven Schlangenlinie, von der Metaphorik sichtbarer Bewegung zunehmend gelöscht wurde, wird umgekehrt gegen Ende des Textes eine unerhört turbulente Bildlichkeit dem Anspruch auf hörbare Formgestaltung beigegeben, gerade in dem Moment, da sich immer lauter ein Wissen um die ordnende Macht

1 In analoger Weise wird in der Einleitung zum *Demetrius* zwar weniger musikalisch, dafür aber um so nachdrücklicher, die Hörbarkeit der Rechtsordnung zur Geltung gebracht: »Ihn hören heißt ihn anerkennen« – wobei »die Augen auf das Ausland« gerichtet bleiben [III, 9f.]

2 Vgl. dazu Wolfgang Düsing: *Kosmos und Natur in Schillers Lyrik*, in: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 13, 1969, bes. S. 213-215.

der Musik in der Darstellung vernehmen läßt. In den zielstrebigsten Wendungen rhetorischer Fragen zieht gegen Schluß der pädagogische Duktus merklich an, wobei es scheint, als ob die Darstellung des Tanzes ihre eigene Ordnung ans Ohr der Lesenden locken und ebendort dem Verstande negieren wollte: »dir rauschen umsonst die Harmonien, [...] dich ergreift nicht der Strom dieses erhabnen Gesangs, nicht der begeisternde Takt, [...] nicht der wirbelnde Tanz?« Der persuasive Charakter dieser Fragen wird durch markierte Negationen zunehmend gebrochen und dadurch die grammatikalische Struktur der Frage zur rhetorischen gewendet.

Erneut spannen sich die »Ketten des Tanzes« zur Zerreißprobe an, indem sich visuelle und akustische Metaphorik der Bewegung in emphatischer Antithetik wechselseitig aufschaukeln. In diesem rhetorischen Spiel mit der »dialektischen Begriffslogik«¹ wird, wie Schiller in seinem 18. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* fordert, logisch streng Getrenntes in der dynamischen Form der Darstellung verbunden [V, 625].² Der Chiasmus aus dem *Kallias*-Brief vom 23. Februar 1793 – »Freiheit in der Regel, Regel in der Freiheit« [V, 411] – bewährt sich hier unter der Bedingung sichtbarer und hörbarer Bewegung als sichtbare Bewegungsfreiheit in geordnetem Wohlklang und eilendem Lauf in »des Rhythmus goldenem Zügel«. Auge und Ohr erfahren aneinander die Freiheit der Bewegung durch den Spielraum, den der eine Sinn dem anderen in den »Fesseln der Sprache« gewährt. Während die Harmonien, die noch unförmig rauschen, vom »Rhythmus« mit »goldenem Zügel« gebunden werden, so werden gleichfalls die sichtbar wirbelnden Bewegungen des Tanzes vom »Strom« des Gesangs ins Gleichmaß des Taktes gefügt. Das Paradox der freien Bewegung in formgerechter Ordnung wird hier in die dynamischen »Fesseln der Sprache« eingebunden zur Darstellung gebracht. Sprachliche Fesseln dieser Art hätten die sinnliche Bewegungsfreiheit des Tanzes aus der Formlogik der Darstellung erst hervorzubringen, ein Darstellungsimperativ, wie ihn Schiller in seinem letzten *Kallias*-Brief formuliert:

1 Peter Szondi: *Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung*, a. a. O., S. 88.

2 Das Phänomen der antithetischen Formdynamik in Schillers Metaphorik ist in der Forschung bisher – trotz unterschiedlichem Kommentar – weitgehend anerkannt worden. So spricht etwa Herman Meyer von einer »durchgängig antithetische[n] Formgebung, die über die einzelnen begrifflichen Antithesen weit hinausgeht« und dadurch bewirke, »daß das ganze Sprachgebilde einen agonalen Charakter gewinnt [...]«. [Herman Meyer: *Schillers philosophische Rhetorik*, in: *Euphorion* 53, 1959, S. 313–350; unverändert abgedruckt in: *Zarte Empirie, Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart 1963, S. 348] Dem folgen auch Elizabeth M. Wilkinson und L. A. Wiloughby, wenn sie in ihrer rhetorisch-strukturellen Einführung in Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* [München 1977] von einem »System asymmetrischer Synthesen« [S. 138] sprechen. Vgl. dazu auch E. M. Wilkinsons Replik auf H. Meyer: *Eine unphilosophische Sprache und ein sprachbesessener Philosoph. Zur Sprache und Struktur der ästhetischen Briefe*, in: *Akzente*, 1959, Nr. 6, S. 389–418.

*Frei und siegend muß das Darzustellende aus dem Darstellenden hervorschei-
nen und trotz allen Fesseln der Sprache in seiner ganzen Wahrheit, Lebendig-
keit und Persönlichkeit vor der Einbildungskraft dastehen. Mit einem Wort:
Die Schönheit der poetischen Darstellung ist »freie Selbsthandlung der
Natur in den Fesseln der Sprache.« [V, 433]*

Frei erscheint die poetische Darstellung in dem Maße, als es ihrem ästhetischen Spiel gelingt, das Motiv des Tanzes in eine in sich selbst bewegliche Metaphorik zu übersetzen, die das Darzustellende, trotz des gedachten Regelzwanges, doch frei erscheinen läßt.

Gerade darin erweist Schillers Elegie *Der Tanz* ihren exemplarischen Charakter. In ihr löst sich die Metaphorik der getanzen Bewegung bald von den Tanzenden ab und wird zu einem formal autonom geregelten Spiel von hör- und sichtbaren Bewegungen. Die Darstellung des Tanzes unterbindet indessen die »freie Selbsthandlung der Natur« durch die sprachlichen Fesseln ihrer Beschreibung und macht damit die Vorstellung natürlicher Bewegung zu einem sentimentalischen Begriff. Der Tanz scheint dabei nur so lange »frei« aus der Darstellung hervorzugehen, wie Hörbarkeit und Sichtbarkeit der Bewegung durch die Garantie ihrer wechselseitigen Substituierbarkeit füreinander empfänglich sind.

Diesen gespannten Vermittlungszustand hat Schiller im Begriff der »energis-chen Ruhe« in sentimentalischer Dichtung gefaßt. In diesem dynamisch ge-dachten Regelzusammenhang dient eine Tropologie der Sinneswahrnehmung vorab dazu, der Einbildungskraft jene »Lebendigkeit« zu vermitteln, der sich die Rationalität sprachlicher Einbindungskraft sperrt. Im ästhetischen Spiel mit der Rhetorik sinnlicher Wahrnehmung wirkt immer das gedachte Ordnungs-maß konstituierend mit, ein rationalisiertes Kalkül mit der Freiheit sinnlicher Einbildungskraft, das der Schlußvers des Gedichtes schließlich sentenzhaft ausspricht:

Das du im Spiele doch ehrst, fliehst du im Handeln, das Maß. [I, 238]

In der Tat behält in der letzten Fassung des Gedichtes von Schillers Hand schließlich doch das »Maß« – als hörbare Ordnung sichtbarer Freiheit in der Bewegung – das letzte Wort, auf dem selbst noch der Nachdruck der Thesis lastend verharret.

Teleophanie der Bewegung

Durch die Vermittlertätigkeit von Auge und Ohr – das hat Schiller in seinem 26. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* nachgetragen – werde der Mensch »durch den Schein zur Erkenntnis des Wirklichen« geführt [V, 657]. Die ästhetische Form allerdings, die dieser Erkenntnis des Wirklichen verliehen wird, ist zunächst ein bloßes Verstandesprodukt, präziser: theoretisch gefaßte Sinnlichkeit.

Daher kann Schiller die sinnlichen Wahrnehmungsqualitäten auch als eine formprägende Verstandesprojektion apostrophieren, wenn er schreibt: »Was wir durch das Auge *sehen*, ist von dem verschieden, was wir *empfinden*; denn der Verstand springt über das Licht hinaus zu den Gegenständen. Der Gegenstand des Takts ist eine Gewalt, die wir erleiden; der Gegenstand des Auges und des Ohrs ist eine Form, die wir erzeugen.« [ebd.]

Auch hier entsteht wie in der Elegie das ästhetische Maß auf dem Weg der Kooperation der beiden Sinne innerhalb einer Form, die durch den Verstand a priori gestiftet wird. Die Sinne operieren in Schillers ästhetischer Theorie geradezu unter der Regie eines Verstandes, der die Freiheit ihrer Wahrnehmung in der Technik dieser Wahrnehmung präfiguriert. Die Autonomie der Sinne bei der Wahrnehmung von Bewegung ist dadurch natürlich schwerwiegend tangiert. Der Genuß des Sehens und des Hörens, als eines »selbständigen Werts« [ebd.], wie ihn Schiller unterstellt, subsumiert sich einem formgebenden Regulativ des Verstandes, das selbst zwar gedacht, nicht aber gesehen oder gehört werden will. Hier wirkt sich nach Schillers intensiver Auseinandersetzung mit Kant und Fichte in den *Kallias*-Briefen die cartesianische Trennung aus, die *mundus sensibilis* und *mundus intelligibilis* voneinander scheidet, so daß – im Resultat – die Sinne nicht denken, der Verstand aber seinerseits nicht wahrnimmt. Diese Trennung ist für die Schillersche Ästhetik insgesamt konstitutiv. Produktiv vermittelnd wirkt diese konzeptuelle Gabelung in eine theoretisch gefaßte Sinnlichkeit einerseits und in eine blinde Theorie andererseits erst im dynamischen Prozeß des ästhetischen Spiels.¹

Dieses ästhetische Spiel ist dem Leser Schillers bekannt als Element der ästhetischen Erziehung und jener utopischen Konzeption vom »Staat des schönen Scheins« [V, 669]. Mitten im Deutschen Reich der Jahre 1793/94, dem »heiligen Reich der Gesetze« [V, 667], schreibt Schiller, seines Zeichens Ehren-

1 Daß es sich dabei nicht einfach um eine Anwendung der cartesianischen Trennung auf den Bereich der ästhetischen Theorie handelt, sondern vielmehr um ihre prozeßhafte Widerlegung, darauf hat schon Benno von Wiese hingewiesen, wenn er die geschiedenen Bereiche des *mundus sensibilis* und des *mundus intelligibilis* im spannungsvollen Vermittlungsprozeß vereint sieht. Die cartesianische Trennung, hält von Wiese fest, werde in der Schillerschen Weise des »prozeßhaften Philosophierens« aufgehoben, »das sich bezeichnenderweise in einer Theorie der Bewegung entfaltet«.

[Benno von Wiese: *Friedrich Schiller*, Stuttgart 1959, S. 486.]

bürger der französischen Republik, an seinen Mäzen, den Herzog von Augustenburg: Es baue »der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten, fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt [...]«. [ebd.] Der »ästhetische Staat«, als jenes Dritte des Vergleichs, rekurriert auf zwei andere Konzeptionen des Staates, die Schiller den »dynamischen« und den »ethischen« Staat nennt:

Wenn in dem dynamischen Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt – wenn er sich ihm in dem ethischen Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt und sein Wollen fesselt, so darf er ihm im Kreise des schönen Umgangs, in dem ästhetischen Staat, nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freien Spiels gegenüberstehen. Freiheit zu geben durch Freiheit ist das Grundgesetz dieses Reichs. [ebd.]

Der dynamische und der ästhetische Staat verhalten sich zum ethischen Staat wie Natur und Kunst zum autoritären Regime der Gesetze. Beide, der dynamische und der ästhetische Staat, bilden die einander entgegengesetzten Varianten einer idealtypischen Gesellschaftlichkeit, in der der Mensch dem Menschen in relativer Freiheit und relativer Selbstkontrolle begegnet. Während dies im dynamischen Staat durch wechselseitige Kraftwirkung garantiert wird, gewährt der ästhetische Staat eine Äquivalenz der menschlichen Kräfte durch freies Rollenspiel in gewaltfreier Umgangsform. Schiller privilegiert den ästhetischen vor dem dynamischen Staat, weil im ersteren die gesellschaftliche Form sich im dafür notwendigen Schein konstituiert, in dem die Partizipierenden sich selbst und ihre soziale Rolle darzustellen hätten.

Vorbildlich steht hier die Darstellung der getanzten Bewegungsform, wie sie Schiller in seinem *Kallias*-Brief beschrieben hat. Als modellartiger Entwurf eines ästhetischen Staates genießt der Tanz alle Vorteile des schönen Scheins in der sinnlichen Darstellung der regulativen Kräfte. Dieser Tanz ist Schillers dynamische Allegorie augenscheinlicher Freiheit in den Fesseln rationaler Formen – eine allegorische Darstellung sinnlicher Bewegung also, deren Regel er in demselben Brief mit der rationalen Formel festhält, daß wir *Freiheit sähen*, wo wir uns *Zwang zu denken* hätten [V, 418].

Immer deutlicher tritt dabei die sinnlich unterstellte Freiheit der Bewegung zutage, die der rationalen Erkenntnis gesetzmäßigen Zwanges widerspricht. Die synthetisierbare Einheit, in der denkbare und sinnlich wahrnehmbare Freiheit der Bewegung ineinander verschmelzen, hat Schiller in allen seinen Schriften zur ästhetischen Theorie in Begriffen wie der »Schlangenlinie«, der »technischen Form« und der Elegie kritisch suspendiert. Aufgehoben ist diese denkbare Einheit von sinnlicher und rationaler Freiheit der Bewegung einzig in der Darstellung ihrer Erscheinung und damit in ihrer sprachlichen Form. Das kontrafaktisch unterstellte Ideal des ästhetischen Staates wird zum Telos jenes Menschen, der, wie Schiller in seinem Brief an den Herzog von Augustenburg

schreibt, sich auf dem Weg einer Revolution der menschlichen Empfindungsweise befindet.

Das Medium, in dem sich diese Revolution der Empfindungsweise vermittelt, findet Schiller in der technischen Form der Sprache. Nichts anderes hat Schiller in seiner Jenaer Antrittsvorlesung unter dem Titel *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte* kurz vor Ausbruch der Französischen Revolution vorgetragen. Als »teleologisches Prinzip« setzt er hier gewissermaßen den Diskurs der Geschichte zu jenem gesellschaftlichen Darstellungsgefüge zusammen, das er Jahre später im Bild des englischen Kontertanzes zum Ideal des ästhetischen Staates erheben wird.

Eine Erscheinung nach der andern fängt an, sich dem blinden Ohngefähr, der gesetzlosen Freiheit zu entziehen und sich in einem übereinstimmenden Ganzen (das freilich nur in seiner Vorstellung vorhanden ist) als ein passendes Glied anzureihen. Bald fällt es ihm schwer, sich zu überreden, daß diese Folge von Erscheinungen, die in seiner Vorstellung so viel Regelmäßigkeit und Absicht annahm, diese Eigenschaften in der Wirklichkeit verleugne; es fällt ihm schwer, wieder unter die blinde Herrschaft der Notwendigkeit zu geben, was unter dem geliehenen Lichte des Verstandes angefangen hatte, eine so heitere Gestalt zu gewinnen. Er nimmt also die Harmonie aus sich selbst heraus und verpflanzt sie außer sich in die Ordnung der Dinge, d. i. er bringt einen vernünftigen Zweck in den Gang der Dinge und ein teleologisches Prinzip in die Weltgeschichte. [IV, 764; Herv. v. Verf.]

Mit Blick auf die Weltgeschichte setzt hier der »philosophische Geist« die Erscheinungen, die objektiv gesetzlos an ihm vorüberziehen, in seiner Vorstellung Glied für Glied zu einem »übereinstimmenden Ganzen« zusammen. Das harmonische Tableau, das sich vor seinen Augen eröffnet, fügt, analog zum Bild des englischen Tanzes, »geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander« [V, 425], was sich in »blindem Ohngefähr« und »blinder Herrschaft« vor den Zuschauenden bewegt. Erst mit der Metapher vom »geliehenen Lichte«, die ein Tropus des aufgeklärten Verstandes ist, wird in der gesetzlosen Freiheit eine »Ordnung der Dinge« ersichtlich. Er pflanzt die Harmonie, die ihm in seiner Vorstellung vorschwebt, aus sich heraus in die »Ordnung der Dinge« hinein; er verleiht ihnen den Zweck, der sie zum geregelten Kontinuum formt, indem er die Dinge erst in Gang bringt.

In diesem »teleologischen Prinzip«, das Schiller so kraft seiner Vorstellung aus der Folge historischer Erscheinungen gewinnt, ist schon jenes Ideal des schönen Umgangs angelegt, das er, ästhetisch geläutert, in seinem *Kallias*-Brief als »Teleophanie« bezeichnen wird. Diese Teleophanie, die Schiller als »Analogie einer Anschauung mit der Form der Erkenntnis« definiert, also als »Vernunftähnlichkeit« [V, 400], läßt die sinnliche Erscheinung der Bewegung mit der Regel ihrer Darstellung zusammenfallen. Jenes »mächtige Hilfsmittel« des Universalhistorikers, nämlich »die Methode, nach der Analogie zu schließen« [IV, 764], von

der auch Schillers Jenaer Antrittsvorlesung diskursiv bestimmt wird, erlangt erst dadurch ihre erkenntnistheoretische Bedeutung, daß sie den Gegenstand und die Form der Anschauung demselben metaphorischen Modell unterstellt. Denn was nach Schillers Worten »unter dem geliehenen Lichte des Verstandes« eine »so heitre Gestalt« gewinnt, erweist sich sogleich als Funktion dieses angeschauten Gegenstandes selbst. Ist es doch die Beschäftigung mit der Weltgeschichte, die – in Umkehrung der Teleologie des Lichtes aus dem Verstand – nunmehr ihrerseits das Licht der Vernunft entzündet: »Licht«, meint Schiller an die Adresse der Historiker, »Licht wird sie in Ihrem Verstande und eine wohlthätige Begeisterung in ihrem Herzen entzünden.« [IV, 765]

Im metaphorischen Modell des Lichtes läßt Schiller die Teleologie des Verstandes aus der Ordnung der Dinge wieder in diesen Verstand zurückkehren und erstattet damit das geliehene Licht aus jener »Ordnung der Dinge« der anschauenden Vernunft wieder zurück. Schillers Figuralität des Lichtes dekonstruiert somit jede Möglichkeit, die Autorität eines »teleologischen Prinzips« ohne die ästhetische Fiktion ihres Modells überhaupt zu begründen.¹

Was der Historiker des Revolutionsjahrs 1789 als vernünftigen Zweck in die Bewegung der Erscheinungen hineinlegt, kehrt auch in Schillers ästhetischer Theorie vier Jahre später als Theorie des schönen Scheins – real uneingelöst und elegisch – wieder.² Aus dem »teleologischen Prinzip« der Weltgeschichte wird in den *Kallias*-Briefen an Körner die *Teleophanie* der bewegten Form. »Schönheit in Bewegung« als »Freiheit in der Erscheinung« nennt Schiller hier die »Analogie einer Erscheinung mit der Form des reinen Willens« [V, 400]. Sie ist eine »Darstellung der Freiheit; denn dargestellt heißt eine Idee, die mit einer Anschauung so verbunden wird, daß beide eine Erkenntnisregel miteinander

1 Mit Hayden White, der die »tropologische Präfiguration« in der Historiographie problematisiert, wäre Schillers »teleologisches Prinzip« als eine »Fiktion der Darstellung des Faktischen« im Modus der Metapher zu bezeichnen. [Hayden White: *Auch Klio dichtet. Oder: Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, aus dem Amerikanischen übersetzt von B. Brinkmann-Siepmann und T. Siepmann, Klett-Cotta, Stuttgart 1986, S. 145/153]

2 Dieser Übergang Schillers von einer »vorrevolutionären« zu einer »nachrevolutionären« Phase seiner Theoriebildung ist in der Forschung umstritten. Georg Lukács und Emil Staiger können hier nur als entgegengesetzte Exponenten dieser Debatte genannt werden. Während Lukács in *Schillers Theorie der modernen Literatur* einen »methodologischen Riß« feststellt, in dessen »Darstellungsart ein schillerndes Zwielicht von Geschichte und Logik« entstehe, weist Staiger darauf hin, daß durch die wiederholte Falsifizierung der Schillerschen Utopie sich »jenes befriedigende Prinzip [das teleologische; d. V.] zeitweise ganz ins Imaginäre« verschiebe. [Georg Lukács: *Schillers Theorie der modernen Literatur*, in: *Schriften zur Literatursoziologie*, Neuwied 1961, S. 157-174, zit. S. 173; Emil Staiger: *Friedrich Schiller*, Zürich 1967, S. 40] Die Frage, wie sich dieser Riß, beziehungsweise der kontinuierliche Übergang in Schillers Schriften zur ästhetischen Theorie darstellungsmäßig konstituiert, bleibt allerdings in beiden Ansätzen zu einer Kritik weitgehend ungeklärt. Hier sind vor allem Heinrich Mettlers *Entfremdung und Revolution: Brennpunkt des Klassischen*. [Studien zu Schillers Briefen »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« im Hinblick auf die Begegnung mit Goethe, Bern/München 1977] und Bruno Schläpfers Untersuchung zu *Schillers Freiheitsbegriffen* [in: Europäische Hochschulschriften Reihe I, Bern 1984] wesentlich weiter gegangen.

teilen«. [V, 401] Die Erkenntnisform in ihrem ästhetischen Gepräge trägt nun die Züge der Freiheit der Bewegung in sich fort. Die Freiheit der Bewegung, die in den Fesseln der sprachlichen Darstellungsform erscheint, wird damit als zweckmäßige Projektion des Verstandes erkennbar, in dessen Licht die Ordnung der Dinge den Sinnen sichtbar entgegentritt und sich darin als Freiheit im Zwang erst darstellen läßt.

Die tropologische Verschiebung von »Licht« zu »Ordnung« und von der visionären »Ordnung der Dinge« zurück zum »Licht« des Verstandes ist für Schillers ästhetischer Revolutionierung der sinnlichen Wahrnehmung signifikant: Die »Ordnung der Dinge« ist das Licht, das der Verstand ihnen leiht. Und im Erkennen ebendieser »Analogie einer Anschauung mit der Form der Erkenntnis« [V, 400] liegt für Schiller die rationale Kraft ästhetischer Freiheit. Die sinnliche Wahrnehmung einer Freiheit der Bewegung, wie sie etwa als ästhetisches Spiel im Tanz erscheint, läßt sich mit Schiller als Hervorbringung des Lichtes verstehen, die es den Sinnen erlaubt, die verstandesgeleitete Ordnung zu sehen. Ohne diese Projektionsfunktion des Verstandes bleibt alle Herrschaft »blind«, und alle Freiheit der Bewegung erscheint gesetzlos oder in »blindem Ohngefähr«.

Wie sehr muß daher blinde Macht sich der sinnlichen Wahrnehmung der Bewegung verschließen! Ihr muß der historische Wandel nur als Produkt von kausalen Beziehungen erscheinen und als Wirkung von unsinnlichen Dingen aufeinander. Was im Namen solcher Herrschaft die Dinge bewegt, kann nichts anderes sein als ein physischer Kraftakt ohne die sinnliche Erkenntnis des ästhetischen Spiels.

Wallensteins dynamische Vision einer Ordnung der Dinge

Die Frage, wie der sinnliche Schein antizipierter Bewegungsformen die Ordnung der Dinge regiert, stellt sich Schiller nicht zuletzt in seinem dramatischen Schaffen. Ist es doch das Schau-Spiel, dem sich der Dichter wie auch der Theoretiker verpflichtet weiß, wenn es um die ästhetische Vermittlung sichtbarer Ordnungsformen in dynamischem Handlungsgefüge geht. Was deshalb für die historischen Schriften Schillers gilt, die das »teleologische Prinzip« der Historiographie in der spezifischen Metaphorik ihrer visuellen Antizipation begründen, gilt nicht minder für die Schaubühne, die Schiller als »moralische Anstalt« ästhetisch antizipierender Herrschaftskritik konzipiert hat.¹ Mit Schillers theoretischer und philosophischer Begriffsbildung geht ein Studium der Geschichte einher, das, methodisch betrachtet, die Geschichte als disparates Ineinander von subjektivem Willen und naturgesetzlichem Zwang zu verstehen gibt, das erst durch eine ästhetisch gestiftete »Teleophanie« den Schein sinnvoller Ordnung erzeugt.

Dabei gilt Schiller die äußere »Vernunftähnlichkeit« von Natur und Geschichte als menschliche Synthesis innerseelischer Formen. Thesenhaft bringt er dies bereits in der Einleitung zu seiner Abhandlung über die *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* aus dem Jahr 1788 zum Ausdruck: »Die Geschichte der Welt ist sich selbst gleich wie die Gesetze der Natur und einfach wie die Seele des Menschen.« [IV,45] Erst in der narrativen Darstellung dieser disparaten Kräfte bringe der urteilende Verstand jenes »teleologische Prinzip in die Weltgeschichte«, über das Schiller in seiner Jenaer Antrittsvorlesung über das Studium der *Universalgeschichte* referiert. Was er für die Schreibung der Universalgeschichte als Fiktion des »teleologischen Prinzips« in Anspruch nimmt, tritt dann besonders in der exemplarischen Form seiner Darstellung Wallensteins in ihr ästhetisches Recht, wenn er die Handlung des Feldherrn in Abhängigkeit von teichoskopischen Projektionen einer bewegten Ordnung von Gestirnen zeigt.

In seinen Studien zur *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* hat Schiller die historische Figur Wallsteins in einer kosmologischen Metaphorik beschrieben. Als heroischen Trabanten läßt er ihn um das Zentralgestirn Gustav Adolf kreisen, bis Wallenstein schließlich – gewaltsam aus der geordneten Bewegung seiner Bahn geworfen – seinerseits das Gravitationssystem, von dem er abhängt, willentlich zerstört. Wallenstein sieht sich an der Fortsetzung seiner tatkräftigen Bewegung gehindert und kündigt im Anschluß an den Regensburger Reichstag

1 So sagt Schiller in seiner Mannheimer Akademie-Rede des Jahres 1784 über die Wirkung der »Schaubühne als moralische Anstalt«, »die gesetzgebende Macht spräche hier durch fremde Symbolen [sic] zu dem Untertan, verantwortete sich gegen seine Klagen, noch ehe sie laut werden«.
[V, 829]

»den Abstand des Untertans von dem Gebieter« auf. Gleichsam der Gravitationskraft dieser Metaphorik folgend, stürzt die Figur Wallenstein nunmehr bedrohlich auf den »Kern der kaiserlichen Macht« zu [IV, 590]:

Durch keine Beleidigung gereizt, hätte er folgsam seine Bahn um die Majestät des Thrones beschrieben, zufrieden mit dem Ruhme, der glänzendste seiner Trabanten zu sein; erst nachdem man ihn gewaltsam aus seinem Kreise stieß, verwirrte er das System, dem er angehörte, und stürzte sich gewaltsam auf seine Sonne. [ebd.]

Was Schiller 1792 an der historischen Gestalt des Feldherrn aus dem Zwang der Bewegungslogik bildhaft dramatisiert, erweist sich schon wenige Jahre später tatsächlich auch als tragödienfähiges Motiv. In der *Wallenstein-Trilogie* wird die tragische Funktion des teleologischen Prinzips offenbar, wenn sich die historische Vision in eine Teleophanie der Bewegung wider den visionären Feldherrn selbst verkehrt. Schiller läßt seinen Wallenstein in ein Rollenspiel sich verstricken, das in der tragischen Dialektik besteht, den spielerischen Entwurf eines teleologischen Prinzips – nämlich die spekulative Erwägung, sich aus strategischen Gründen mit den Gegnern des schwedischen Reichs zu verbünden – zwangsweise zur praktischen Tat werden zu lassen. Während Wallenstein sein Projekt lediglich als ein Probehandeln im Geist verstehen will (»In dem Gedanken bloß gefiel ich mir« [II, 414]), wie er sich nachträglich in seinem Monolog im Hinblick auf das Publikum legitimiert, zwingen ihn die Vertreter der »alten Ordnung« im Reich, »die Tat [zu] vollbringen, weil ich sie gedacht« [ebd.; Herv. i. O.]. Aus Wallensteins visionärer Geschichtsdeutung, die er auch in den Konstellationen des gestirnten Himmels zu lesen meint, wird mit zunehmender Unabwendbarkeit ein faktischer Zwang zum Verrat.

Schiller hat indessen das astrologische Orakel in *Wallensteins Tod* (das ursprünglich als Buchstabenorakel im Schlußakt der *Piccolomini* gestaltet war) in seiner brieflichen Rücksprache mit Goethe und Iffland eine »astrologische Fratze« genannt und ihr »dramatisches Interesse« für die Zuschauer bezweifelt.¹ In diesen dramaturgischen Diskussionen kommt er allerdings gesprächsweise über die Spielform der Teichoskopie als eines formaltechnischen Angelpunktes seiner Tragödie immer mehr ins klare. Anders als das dunkle Buchstabenorakel erlaubt ihm die Darstellung der bewegten Ordnung am Theaterhimmel eine dramatisch anschauliche Vermittlung von subjektivem Willen und äußerem, zugleich auch gesetzmäßigem Zwang; sie erlaubt eine ästhetische Vermittlung, die Goethe zu Recht als »Achse« der Tragödie bezeichnet hat. Diese sichtbare Bewegung am Firmament vermittelt darstellend eine Ordnung, die Mikro- und Makrokosmos vereint, wie schließlich Wallenstein – darin durchweg faustisch gestaltet – selber erkennt, wenn er dem tödlichen Treiben jener Krieger beiwohnt, die seinen eigenen »Sternen folgen«:

1 Vgl. dazu Schillers Briefwechsel mit Goethe und Iffland vom Dezember 1798.

*Des Menschen Taten und Gedanken, wißt!
Sind nicht wie des Meeres blindbewegte Wellen.
Die innre Welt, sein Mikrokosmos, ist
der tiefe Schacht, aus dem sie ewig quellen.* [II, 440]

Die Tragödiengestalt des Wallenstein spiegelt ihre Handlung geradezu leitmotivisch an den bewegten Konstellationen des gestirnten Himmels, die dem Feldherrn ein ebenso segensreiches Omen sind, wie sie ihm auch ein Menetekel vorgaukeln. Am Maß der bewegten Ordnung der Gestirne erkennt sich Wallenstein selbst und treibt im Blick auf diese Konstellationen seine eigene Tat voran, »denn stets in Wandlung ist der Himmelsbogen«, wie er bereits im ersten Auftritt inmitten seines Planetariums stehend meisterlich deklamiert [II, 410]. Zu wiederholten Malen betrachtet er am Firmament die in spiraligen Windungen sich verengende Bahn der Gestirne und erblickt darin sein eigenes Bewegungsgesetz: »– Die Kreise in den Kreisen, die sich eng / Und enger ziehn um die zentralische Sonne –« [II, 347]. So liest er »am Himmel [...] die geschäftige Bewegung« [II, 529], die er zu verstehen sucht, freilich hier schon wissend, daß sie ihm nur vom nahenden Tod künden kann. In der Teleophanie der bewegten Gestirne hat sich für Wallenstein eine neue, für ihn tödliche Ordnung abgezeichnet:

WALLENSTEIN: [...] *Eine neue Ordnung
Der Dinge führt sich ein – ihr saht doch jüngst
Am Himmel die drei Monde?*

BÜRGERMEISTER: *Mit Entsetzen.*

WALLENSTEIN: *Davon sich zwei in blutge Dolchgestalt
Verzogen und verwandelten. Nur einer,
Der mittlere blieb stehn in seiner Klarheit.* [II, 501]

Auf das bloße Gerücht von Wallensteins historischer Vision einer »neuen Ordnung der Dinge« wird der Feldherr am Regensburger Fürstentag von seinem Amt abgesetzt und somit *de jure* entmacht. Wallenstein hat sich dennoch – wie später Demetrius – unter dem tragischen Zwang seiner Rollenzuschreibung zu behaupten. Gleichsam als physischer Gegenstand, ohne jede Option auf eine sinnlich-ästhetische Orientierung, hat er schon zuvor die folgeschwere Botschaft seiner erpreßten Demission aufgenommen: »O! sie zwingen mich, sie stoßen / Gewaltsam, wider meinen Willen, mich hinein.« [II, 338]

Wenn Wallenstein an dieser Stelle davon spricht, »hinein«-gestoßen zu werden, so versteht sich dies auf dem Hintergrund der erwähnten, nach wie vor ästhetischen Vision des Staates mit dem Bild eines herrschenden Zentralgestirns.¹ Fehlt ihm das visionäre Licht dieses Zentralgestirns, so setzt sich der

1 Emil Staiger hat in seiner *Wallenstein*-Interpretation das Motiv der Gestirne neben Kants *Kritik der praktischen Vernunft* gestellt, in dessen *Beschluß* »der bestirnte Himmel über mir und das

Feldherr gewaltsam an dessen Stelle: »Fortan muß eignes Feuer uns erleuchten.« [II, 337] Wie er kurz danach Illo, seinem militärischen Vertrauten, darlegen wird, hat sich Wallenstein mit »entsiegeltem« Auge bereits als abweichender Trabant dieses Zentralgestirns gesehen, der sich tödlich in das Gravitationsfeld der kaiserlichen Macht hineinstürzt: »– Die Kreise in den Kreisen, die sich eng / Und enger ziehn um die zentralische Sonne – / Die sieht das Aug nur, das entsiegelte« [II, 347].

Durch die Metapher des Siegels wird deutlich, daß Wallensteins Vision einer neuen Ordnung von einer spezifischen Blindheit geprägt ist; das nunmehr »entsiegelte« Auge erblickt indes die Ordnung als blinden Zwang. Entsiegelten Auges – und damit verblendet – wendet er sich zum tödlichen Sturz ins Zentrum visionsloser Macht. Von nun an erhält auch die Metapher des »Falls«, die die gesamte Trilogie leitmotivisch durchzieht, vollends ihre treibende Kraft. Was das »entsiegelte« Auge Wallensteins sieht, nämlich das drohende Unheil mittendrin, in das ihn die spiralförmige Bahn der Bewegung hineinzustürzen zwingt, bleibt den ästhetisch blinden Widersachern wie auch seinen verbleibenden Freunden verschlossen, die sich, wie Gordon, der Ordre »blindlings« fügen. [II, 496] Vor Max Piccolomini, dessen Auftritt Wallenstein bislang immer »das glückliche Gestirn des Morgens« bedeutet hat, beschreibt der nunmehr sich gewaltsam widersetzende Feldherr das Bild eines sozialen Bewegungsgefüges, wie es im Sinne Schillers alle Züge des dynamischen und also durchweg »anti-ästhetischen« Staates¹ aufweist:

*Leicht beieinander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raum stoßen sich die Sachen,
Wo eines Platz nimmt, muß das andre rücken,
Wer nicht vertrieben sein will, muß vertreiben,
Da herrscht der Streit, und nur die Stärke siegt.* [II, 435]

Merklich wird die Bewegung erzwungen, und sie entspringt *nicht* dem ästhetischen Spiel. Physisch drängend hat sich der materielle Zwang an die Stelle des ästhetischen Zusammenspiels gesetzt, das mit anderen Worten jenen *dynamischen* Staat aus dem 27. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*

moralische Gesetz in mir« als Ort des kontemplativen Subjekts bezeichnet wird. Konsequenterweise sieht Staiger in Wallensteins astrologischen Visionen »zwei entgegengesetzte Unendlichkeiten«, die sich wechselseitig überbieten, und nicht die zirkuläre Struktur von Wallensteins Planetarium. [Emil Staiger: *Friedrich Schiller*, Zürich 1967, S. 35f.] Demgegenüber hat Peter Utz hervorgehoben, Wallensteins »Macht-Blick« sei »Schillers kritische Replik auf zeitgenössische Entwürfe einer totalen optischen Überwachung«, ihm fehle im wesentlichen die Möglichkeit, dem Auge den Weg ins Herz zu erschließen [Peter Utz: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, Fink, München 1990, S. 70f.] Vgl. ferner zur strukturellen Funktion der sprachlichen Bilder in Schillers *Wallenstein*: O. J. Matthijs Jolles: *Das Bild des Weges und die Sprache des Herzens*, in: *Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung* 5, 1965, S. 109–142.

1 Vgl. dazu Christiaan L. Hart Nibbrig: *Die Weltgeschichte ist das Weltgericht*, a. a. O., S. 271f.

beschreibt, in dem »der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt« [V, 667].

Was Schiller hier im Gegenzug zum ästhetischen Spiel des Tanzes entwirft, ist Bewegung in den Fesseln dargestellter Gesetzmäßigkeit. Durch diese negative Parodie des englischen Tanzes konterkariert er die erkenntnisleitende Funktion einer *ästhetischen* Form der Tanzbewegung. Tragisch wird die Rolle Wallensteins, die er zu spielen gezwungen wird, gerade durch die rationale Einsicht in das Fehlen jeder ästhetischen Option.¹ Wo wie hier die Form der Bewegung zum dramatischen Zwang wird, erscheint sie als Tyrannei der »technischen Form«, jener ästhetischen Formalisierung der Regel, »welche die Wahrheit dem Verstande versichtbart« und sie wiederum dem Gefühl verbirgt, wie es im ersten Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* heißt: »Denn leider muß der Verstand das Objekt des innern Sinns erst zerstören, wenn er es sich zu eigen machen will.« [V, 571]

Das ästhetische Spiel mit der »Telephanie« der Bewegung schlägt in Wallensteins Vision einer »neuen Ordnung der Dinge« tragisch um und wird zum gesetzmäßigen Zwang, dem er schließlich – durch die Macht verblendet – selbst unterliegt. Im tragischen Zugriff auf den Kern der Macht zerstört er zugleich auch den »innern Sinn« seiner Vision, indem er sich aneignet, was sich ihm zuvor im Licht des Verstandes offenbarte.

Im letzten Teil der Trilogie setzt Schiller das Mittel der Teichoskopie schließlich noch einmal ein, um Wallensteins Blindheit in Form eines gezeigten Verdeckens seiner Vision auf die Bühne zu bringen. Selbst unbewegt, verstellen ihm die Signifikanten der Bewegung die Sicht auf den gestirnten Himmel über ihm, der ihm doch bislang zur Ortung seiner fatalen »Flugbahn« gedient hat:

WALLENSTEIN (ist ans Fenster getreten).

*Am Himmel ist geschäftige Bewegung,
Des Turmes Fahne jagt der Wind, schnell geht
Der Wolken Zug, die Mondessichel wankt,
Und durch die Nacht zuckt ungewisse Helle.
– Kein Sternbild ist zu sehn! Der matte Schein dort,
Der einzelne, ist aus der Kassiopeia,
Und dahin steht der Jupiter – Doch jetzt
Deckt ihn die Schwärze des Gewitterhimmels!
(Er versinkt in Tiefsinn und sieht starr hinaus) [II, 529]*

Von nun an ist der zur melancholischen Pose Erstarrte endgültig blind, selbst für die Zeichen des nahenden Todes. Die Katastrophe nimmt ihren Lauf. Blind

1 Wolfgang Binder hat das Scheitern Wallensteins gerade in der Politisierung dieses »ästhetischen Zustand[es]« einer unbegrenzten Potentialität« gesehen. [Wolfgang Binder: *Ästhetik und Dichtung in Schillers Werk*, in: *Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen*, herausgegeben v. K. Berghahn und R. Grimm, Darmstadt 1972, S. 229]

wie Wallenstein am Endpunkt seiner kata-strophäischen Bahn, buchstäblich hinab-gewunden und ohne die Möglichkeit zum ästhetischen Spiel seiner Vision, gelangt er schließlich – geleitet von der »technischen Form« der Tragödie – ins unbewegte Zentrum der Macht. Jene spiraling gewundenen »Kreise in den Kreisen, die sich eng / Und enger ziehen um die zentralische Sonne« erblickt anfangs nur das »entsiegelte« Auge. Dieses ist nunmehr geblendet. Nur eines bleibt sichtbar. Ein letztes Mal noch dringt Schillers Ikone jener »Schönheit der Bewegung« durch das verdunkelte Firmament: die Schlangenlinie. Das wellenförmige Sternbild der Kassiopeia scheint allein noch durch die Schwärze des Gewitterhimmels hindurchzuschimmern, gleichsam als Beleg einer Form, die sich gegen den Strich ihrer Auslegung durch den Titelhelden durchgesetzt hat und in dieser Gegenläufigkeit von Zeichensinn und Interpretation zu ihrer eigentlich dramatischen Funktion für Publikum und Leserschaft gelangt.¹

In Schillers Werk, ließe sich abschließend festhalten, zeichnet sich in der Darstellung von Bewegung als einer »technischen Form« zunächst eine Polarisierung in eine »elegische« und eine »tragische« Seite ab. Während uns die elegische Form der Bewegung den Zwang wohl denken, Freiheit aber sehen läßt, macht umgekehrt die tragische Form vorab sichtbar, was der Figur, die dem formalen Zwang folgt, an Freiheit entgeht. Was Schiller in den *Kallias*-Briefen theoretisch und in der entsprechenden *Tanz-Elegie* auch lyrisch als »technische« Form beschrieben hat, wird schließlich durch Wallensteins Bewegungszwang als tragische Rolle komplementiert. Beide Erscheinungsweisen der »technischen Form«, die poetische wie die dramatische, haben indessen gemeinsam, daß sie eine Teleologie der Bewegung als Darstellung von Sinneswahrnehmungen konstituieren. Die »technische« Form dargestellter Bewegung erweist sich als Übertragung einer Sprache von Sinnesqualitäten in den Diskurs ästhetischer Regulative; in der Ikone der Schlangenlinie findet Schiller dabei das ästhetische Maß, Bewegung zwischen Freiheit und Zwang in die sprachliche Figuralität der Sinne zurückzuführen. Die sinnliche Evidenz von Bewegung ist in Schillers ästhetischer Theorie wie auch in ihrer lyrischen und dramatischen Gestaltung also nicht eine gegebene Größe an sich – und wäre demnach weder frei oder unfrei zu nennen –, sondern sie ist zunächst eine Funktion ihrer technisch begriffenen Darstellungsform, eben der ikonisch verstandenen Serpentine – für Schiller eine Ikone der schönen Bewegung.

1 Vgl. dazu Dieter Borchmeyers Untersuchung zur dramatischen Funktion der Astrologie: *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*, in: *Athenäum Monographien, Literaturwissenschaft*, Bd. 91, Frankfurt a. M. 1988, S. 32ff.

3. KLEIST

Formel und Metapher der Bewegung

Die Berechenbarkeit von Bewegung, mithin von Bewegung nach formalen Gesetzen, hat Heinrich von Kleist zeit seines Lebens gesucht und spätestens seit seiner Kant-Lektüre in ihrer sprachlichen Bedingtheit zu erkennen gelernt. Nie hat er es aufgegeben, nach dem darstellbaren Maß zu fragen, das Bewegungen eingrenzt, relativiert und ordnet. Tatsächlich entdeckt Kleist schon als Student an sich selbst einen fast »unerklärlichen Hang« zur »reinen Mathematik« und zur »reinen Logik« und gibt der Summe aus Mathematik, Philosophie und Physik den Namen einer »höheren Theologie«.¹ Doch erschließt sich diese Summe der Erkenntnis- und Bildungsinteressen Kleists erst ganz, wenn zu Arithmetik und Geometrie auch Astronomie und Musik hinzugezogen werden, womit sie sich zum klassischen Quadrivium vervollständigen lassen. Die Astronomie, wie sie damals in Form von naturwissenschaftlichen Vorlesungen in Deutschland geradezu modisch auftrat, zog die gesellschaftlichen Kreise, denen sich Kleist in widerstrebender Weise zugehörig fühlte, ebenso sehr an wie die Musik, der er neben den sinnlichen auch die theoretischen Aspekte, nicht zuletzt für sein eigenes Schreiben, abzugewinnen vermochte.² Seine Gedanken zur Logik und zu den Gesetzen der Natur sind nicht zu trennen von denjenigen zur Sprache und Kultur.

Die Sprachlichkeit allen Denkens ist ein Theorem, das Kleist schon früh beschäftigt und das er nie ganz aufgegeben hat. Die Suche nach einer »Formel«, die Sprache und Denken zugrunde liegen könnte, durchzieht seine Reflexionen geradezu leitmotivisch.³ Doch eben daran, eine Formel zu finden, die Sprache

1 Vgl. Kleists Brief an Christian Ernst Martini vom 19. März 1799, in: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Schriften*, herausgegeben von Helmut Sembdner, München 1965, Bd. II, S. 483. Im folgenden werden Kleists Texte nach dieser Ausgabe mit Band- und Seitenzahl zitiert. Zur Bedeutung der Formulierung »höhere Theologie« als Sammelbegriff für Kleists Studienfächer vgl. Sembdners Anmerkung [II, 966].

2 Kleist folgte in den Jahren 1799 und 1800 in Gesellschaft von Wilhelmine von Zenge den Vorlesungen des Frankfurter Naturwissenschaftlers und Astronomen Christian Ernst Wunsch [vgl. II, 500], dessen *Kosmologische Betrachtungen* (2. Aufl. 1791-1798) ihn beschäftigten und über die er sich mit Wilhelmine brieflich besprach. (Vgl. die Briefe vom 16./18. November und 30. Dezember 1800 [II, 591ff.])

3 Die These, ein »Gesetz der Bewegung zu finden«, bilde den Ursprung von Kleists dichterischem Schaffen, hat erstmals Helmut Moysich vertreten. [Helmut Moysich: *Die Selbst-Bildung und der Exzeß des Blicks. Zum Werke Heinrich von Kleists*, Frankfurt a. M. 1988, S. 13] »Nur in einem

und Denken untereinander vermittelt, ist schon der junge Kleist, als Fähnrich des Potsdamer Garderegiments und Student der Mathematik, beinahe verzweifelt. Eine Formel für Sprache und Denken zu finden hätte ihm nichts weniger, als »den sichern Weg des Glücks« bedeutet. »Wir kennen die Beschwörungsformel noch nicht«, schreibt er in seinem Jugendaufsatz über den ethischen Lebensweg noch ebenso hoffnungsvoll wie verklärt an seinen Kameraden Rühle von Lilienstern [II, 309], und es ist bekannt, daß er das Potsdamer Garderegiment verließ, weil er diese »Beschwörungsformel« auch in den »reinen Wissenschaften« von Mathematik und Geometrie nicht hat finden können. Eher noch hat er sich zu jener kleinen Klasse von Menschen gezählt, die, wie er in einem Fragment sentenzhaft festhält, sich zugleich »auf eine Metapher und [...] auf eine Formel verstehn« [II, 338]. »Ich kann ein Differenziale finden, und einen Vers machen; sind das nicht die beiden Enden der menschlichen Fähigkeit?« schreibt er darüber hinaus in einem Brief an Ernst von Pfuel [II, 750]. Die Verknüpfung von Formel und Sprache, ja überhaupt das Problem der Übertragbarkeit von logischen auf sprachliche Prozesse und die Reflexion von Kunst auf die ihr innewohnenden Gesetzmäßigkeiten haben Kleist in der Folge nicht mehr losgelassen. Diese beiden Enden menschlicher Fähigkeit, die mithin schon in der Doppelwertigkeit des Begriffs »Beschwörungs-Formel« auseinanderstreben, hat er bis zu seinem Tod zu vereinen versucht. Noch im Sommer des Jahres 1811 hat er, inmitten wirtschaftlicher und existenzieller Nöte, Marie von Kleist gegenüber die Hoffnung geäußert, einmal einen Weg zu finden, diese innere Spannung von Kunst und Wissenschaft harmonisch lösen zu können. In der Musik nämlich, habe er »die algebraische Formel aller übrigen« Künste vermutet und schließlich im »Generalbaß« den Schlüssel zur Dichtkunst gefunden.

Denn ich betrachte diese Kunst als die Wurzel, oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen, und so wie wir schon einen Dichter haben – mit dem ich mich übrigen auf keine Weise zu vergleichen wage – der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich, von meiner frühesten Jugend an, alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind. [II, 875]

Äußerungen wie diese haben zu Versuchen geführt, in den erzählenden Werken Kleists die Geltung musikalischer Kompositionsstrukturen zu erforschen.¹ Ist

experimentellen Verhältnis zur tradierten Sprache literarischer Rhetorik«, schreibt Moysich, habe Kleist »sein Bewegungsgesetz finden« können [a. a. O., S. 14].

¹ Hellmuth Himmel: *Musikalische Fugentechnik in Kleists »Bettelweib von Locarno«*, in: *Sprachkunst*, 1971, Bd. 2, S. 188-210. Ferner Werner Hoffmeister: *Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise in Heinrich von Kleists »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«*, in: *Festschrift für Werner Neuse*, herausgegeben von H. Lederer und J. Seyppel, Berlin 1967, S. 44-56.

es doch dieser Generalbaß, der die Komposition aufgrund ihrer Baßlinie nachzeichnet und mittels Bezifferung ihrer Akkordstruktur den Schlüssel zum Kontinuum (ital.: *basso continuo*) eines musikalischen Geschehens liefert. Der bezifferte Baß erlaubt es, den diachronen Verlauf der Komposition durch einen quantifizierenden Akkordschlüssel (frz.: *basse chiffré*) oder eine figürliche Strukturformel (engl.: *figured bass*) zu lesen, kurz: er bildet einen formelhaften Schnitt durch die komponierte Bewegung.

Es dürfte allerdings nur schwer zu nachzuweisen sein, daß der bezifferte Baß auch als musikalische Formel der Kleistschen Dichtkunst gelten kann. Gewisser ist, daß Kleist in seinem unermüdlichen Forschen nach einer strukturbildenden Formel die Grenzen der Disziplinen zwischen Kunst und Wissenschaft wiederholt unterlaufen hat. Als ginge es ihm um den alles vermittelnden Akkord, den gemeinsamen Nenner von mathematischer und rhetorischer Logik, so hat er die Übertragbarkeit der verschiedensten formelhaften Konstituenten gesucht. Was die algebraische Formel und das Differenziale für die Logik der Mathematik darstellen, das ist der bezifferte Baß für die Musik, und dies kann in demselben Maße auch für die Metapher in der figuralen Konstitution der Sprache gelten. Was sie miteinander verbindet und vergleichbar werden läßt, ist ihre gemeinsame Eigenschaft, nämlich die strukturelle Ordnung in einem kontinuierlichen Prozeß zu bestimmen. Hier berührt sich Kleists Denken in auffälliger Weise mit dem, was Friedrich Schlegel das »Organon der Poesie« genannt hat: eine Synthese aus mathematischen, rhetorischen und musikalischen Figuren: »Offenbar hat der Roman die ganze Form von Mathematik, Rhetorik und Musik. – Von Mathematik das Potenzieren, Progression des $X/0$ Irrationalen, von Rhetorik die Figuren. – [»Organon der Poesie«].«¹ Formel, Metapher und Generalbaß werden in der Universalpoesie der Romantik zu Schlüsselfunktionen für das bewegte Kontinuum logisch-ästhetischer Prozesse in der Kunst wie in der Wissenschaft. Kleist hat in der Verbindung dieser Formeln das Motiv seines Wirkens vielleicht mehr geahnt denn erkannt, und die Inkompatibilität der erstrebten Formel mit Unberechenbarkeit des narrativen Kontinuums hat ihn nicht zuletzt zur Darstellung des blinden, katastrophischen Zufalls und des offenen Paradoxons provoziert.

Nicht anders verhält es sich mit seinen Reisen und Irrfahrten quer durch Europa, die mit seiner Veranlagung zur rationalen Gestaltung der Lebensführung nur schwerlich übereinstimmen wollen.² In krassem Kontrast hebt sich

1 Friedrich Schlegel: *Philosophische Lehrjahre*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. v. E. Behler, München u. a. 1958ff., Bd. 5, S. 311. In Schlegels Poesiedefinitionen erstaunt vor allem der hohe algebraische Formalisierungsgrad im Begriffsfeld seiner »unendlichen Rhetorik«. Vgl. dazu Helmut Schanze: *Unendliche Rhetorik*, in: *Rhetorik*, hrsg. v. J. Kopperschmidt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991, Bd. II, S. 154-169.

2 Noch in seinem Brief an Henriette von Schlieben vom Juli 1804 schreibt Kleist dazu: »Ich bin nicht imstande vernünftigen Menschen einigen Aufschluß über diese seltsame Reise zu geben. Ich selber habe seit meiner Krankheit die Einsicht in ihre Motive verloren, und begreife nicht mehr, wie gewisse Dinge auf andere erfolgen konnten.« [II, 745] Vgl. dazu Jochen Schmidt: *Zum Motiv*

Kleists fieberhaftes und scheinbar zielloses Reisen vom rationalen Tenor seiner frühen Schriften ab, in denen er nicht müde wird, einen »Lebensplan«, »Studienplan«, »Reiseplan« oder einen »Erziehungsplan« zu entwerfen und zu definieren, der seinem Lebensweg eine geordnete Gestalt verleihen soll.¹

Was der Reiseplan dem Reisenden ist, das ist der Lebensplan dem Menschen. Ohne Reiseplan sich auf die Reise begeben, heißt erwarten, daß der Zufall uns an das Ziel führe, das wir selbst nicht kennen. Ohne Lebensplan leben, heißt vom Zufall erwarten, ob er uns glücklich machen werde, wie wir es selbst nicht begreifen.

[...] und der Zustand, ohne Lebensplan, ohne feste Bestimmung, immer schwankend zwischen unsicheren Wünschen, immer im Widerspruch mit meinen Pflichten, ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drahte des Schicksals – dieser Zustand scheint mir so verächtlich, und würde mich so unglücklich machen, daß mir der Tod bei weitem wünschenswerter wäre. [II, 490]

In dieser Dichotomie von Plan und Zufall, wie sie Kleist hier in seinem Brief an die Schwester Ulrike vom Mai 1799 entwirft, ist das Ideal widerspruchsfreier Berechnung von Lebenszusammenhängen bereits von der Ahnung einer unkontrollierbaren Eigendynamik überschattet. Was sich dem Kalkül durch eine verstandesgeleitete Planung entzieht, sieht sich der Verachtung preisgegeben. Dabei bedeutet ihm Planung so viel als den Zufall zu begreifen, ihm zuvorzukommen, um nicht zum passiven Gegenstand in dessen Spiel zu werden. Kleists Kalkülisierung des Lebens plant nicht das Ziel, sondern den Weg. Sie widersetzt sich planend der Führung des Zufalls und leidet dabei auch den *amor fati* nicht. Kleists »Pläne« arbeiten gegen die Überdeterminierung von Zufall und Schicksal an. Indessen läßt allein schon der Satz, der dies »Spiel des Zufalls« beschreibt, das Reisen ohne »feste Bestimmung« und die Dynamik des Lebens zu einem zusammenhanglosen Nebeneinander werden – als abhängige Satzteile stehen sie eingeklammert von jenem verachtenswerten, weil planlosen »Zustand«, den Kleist sich schlimmer denkt als den Tod.

Vorausweisend hält Kleist in diesem Zusammenhang erstmals das Motiv der »Puppe am Drahte des Schicksals« schriftlich fest, das ihn zuletzt im Jahre 1811 in seinem Gespräch *Über das Marionettentheater* beschäftigen wird. Noch Monate vor seinem selbstgewählten Tod hat er dieses Motiv der passiv tanzen-

des Reisens und der »Sehnsucht nach Ruhe« als dialektische Grundfigur von Kleists experimenteller Haltung, in: Ders.: *Heinrich von Kleist, Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Niemeyer, Tübingen 1974, bes. S. 8-11. Ferner Eugen Biser: *Die Reise und die Ruhe. Nietzsches Verhältnis zu Kleist und Hölderlin*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. VII, Berlin, New York 1978, S. 97-129.

1 Zum Motiv des »Plans« vgl. Kleists Brief an die Schwester Ulrike vom Mai 1799 [II, 486-493] sowie den Aufsatz *Allernewester Erziehungsplan* [II, 329-335]. Vgl. dazu J. William Dyck: *Kleist and Nietzsche – »Lebensplan« and »Lustmotiv«*, in: *German Life and Letters*, 1967/68, Bd. 21, S. 189-203.

den Marionette wiederaufgenommen und ihre Bewegung ein letztes Mal darstellend zu berechnen gesucht. Insofern bleibt der Gedanke an die Gegensätzlichkeit von Plan und Zufall, die an das Motiv der Marionette gebunden ist, in auffälliger Weise bestehen und überbrückt damit den Zeitraum zwischen dem Jugend- und dem Spätwerk Kleists. Wollte man den Zusammenhang von Text und biographischem Kontext erstellen, so tritt jetzt auch auf dieser Ebene der Lebensplan neben die schon genannten strukturbildenden Figuren von Formel, Metapher und Generalfaß, indem er die Bewegung des biographischen Kontinuums grundlegend – und dadurch gefahrvoll verkürzend – zu ordnen versucht.

Der Bewegung ein Gesetz zu finden, zumal eines, das in eine Formel und Metapher wäre, dies scheint Kleist seit Beginn seiner Studien wichtig gewesen zu sein. Schon in seinen frühesten literarischen Arbeiten ist der lebendige Sinn für die Suche nach einer Bewegungslogik zu vernehmen. Ganz vom aufklärerischen Geist seiner Erziehung geprägt, beschreibt er im bereits erwähnten *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden*, vom Frühjahr 1799 jene »Regel des äußeren Glücks« [II, 308] als versöhnlichen Ausgleich widersätzlicher Schicksalsgegebenheiten. Glücklich, wer den moralisch-verstandesgeleiteten Weg fände, der immer gleich weit von einseitiger Lebenserfahrung bliebe. Indessen bleibe die unmittelbare Einsicht in die »Beschwörungsformel«, diesen Weg zu finden, versagt. Gedrängt von innerer Unruhe sei die maßvolle Bewegung außen nicht zu erlangen.

An die Stelle der geregelten »Mittelstraße« zwischen den sich aufreibenden Gegensätzen, also an die Stelle der *via regis* des Glücklichen, treten nunmehr die »regellosen Bahnen« auf denen die Jünglinge, um die es in diesem Aufsatz geht, scheinbar führungslos fortwanken. Der ideal unterstellte Weg der Regel sieht sich in eine kosmologische Metaphorik übersetzt, die von »regellosen Kreisen« und Bahnen beherrscht wird. Mit deutlicher Anlehnung an das aristotelische Modell vom ersten Beweger aller Bewegung läßt Kleist den supponierten Jüngling – gleichsam als Komet von einem primären Impuls hervorgeschleudert – das Gesetz seiner eigenen Laufbahn entdecken. Die hierzu zentrale Stelle im Brief an Rühle lautet:

Wir kennen die Beschwörungsformel noch nicht, die Zeit allein führt sie mit sich, um die wunderbar ungleichartigen Gestalten, die in unserm Innern wühlen und durcheinander treiben, zu besänftigen und zu beruhigen. Und alle Jünglinge, die wir um und neben uns sehen, teilen ja mit uns dieses Schicksal. Alle ihre Schritte und Bewegungen scheinen nur die Wirkung eines unfühlbaren aber gewaltigen Stoßes zu sein, der sie unwiderstehlich mit sich fortreißt. Sie erscheinen mir wie Kometen, die in regellosen Kreisen das Weltall durchschweifen, bis sie endlich eine Bahn und ein Gesetz der Bewegung finden. [II, 309]

Erst im Durchlaufen der kosmologischen Metaphorik scheinen hier die Jünglinge die Regel ihrer eigenen Bewegung zu finden; der erste Schritt, die erste Bewegung – sie erfahren erst im fortgesetzten Vergleich mit dem durch das

Weltall irrenden Kometen die alles ordnende Kraft der Gravitation. Die erste Bewegung entbehrt noch aller Regel, um dann beim Eintritt in Bahn und Gesetz in die Regulative der Geometrie und der Kinetik einzulenken. Die regelmäßige Figur des Kreises, seit den ersten Tagen der pythagoreischen Astrogeometrie als reinste Form begriffen, wird von Kleist »in regellosen Kreisen« als Form ohne Regel gesehen, gleichwohl sie als Bewegungsfigur auf dem Weg zur gesetzmäßigen Form figuriert.

Bereits hier wird deutlich, daß Kleist sich das »Gesetz der Bewegung« selbst – herakliteisch – wiederum beweglich denkt. Bewegung tritt als Kraftwirkung eines »unföhlbaren aber gewaltigen Stoßes« in das Leben der Jünglinge, um sie alsdann mit sich fortzureißen. So wird das Bewegungsgesetz selbst als fortreißen-ende Ursache beschrieben, oder paradoxer noch: als ein stoßendes Fortreißen. Mit derart stoßenden und zugleich fortreißen-enden Bildern setzten Kleists Sätze von allem Anfang an die Vorstellung einer kausal geregelten Bewegung außer Kraft.¹ Die sprachliche Choreographie des Kleistschen Textes fügt vielmehr das individuelle Temperament in eine umfassendere Bildbewegung ein, ohne dabei eine explizite »Beschwörungsformel« zu benötigen. Schon in diesem frühen Text findet Kleist eine »Regel des äußeren Glücks« auf dem Wege sprachlicher Darstellung: Als ginge es ihm um den Nachweis, daß das im Bild des Kometen wirksame »Gesetz der Bewegung« auch in sprachlicher Hinsicht eine Gravitationskraft ausübt, läßt er die individuelle Bewegung aus paradoxalen Wendungen hervorgehen, die, wie der fortreißen-ende Stoß oder die »regellosen Kreise«, in die Darstellung geometrischer Formen zurücksinken, worin sie ihre eigene bildsprachliche Orientierung finden.²

Früh schon zeichnet sich demnach eine für Kleist charakteristische Berechnung der Bewegung ab, die sich in seiner Darstellung von der Idee einer

1 Eine vergleichbare Bildbewegung hat Emil Staiger in seiner Studie zu Clemens Brentano unter dem Aspekt der »reißen- den Zeit« untersucht. Während Staiger die Bewegung der Zeit in Brentanos Dichtung als »reißen- de Folge von einzelnen Da« versteht, als Abfolge von Zustandsbildern also, könnte in Abwandlung dazu gesagt werden, daß Kleist aus dem einzelnen »Da« jenes »un- föhlbaren aber gewaltigen Stoßes«, ein Bewegungsbild entwickelt, dessen Form das Subjekt zu seinem immanenten »Gesetz der Bewegung« fortreißt. [Vgl. Emil Staiger: *Die Zeit als Einbil- dungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*, Zürich 1953, S. 75]

2 Unter den Begriff der »Widerwendigkeit« hat Bettina Schulte diesen Prozeß gegenläufiger Auf- hebung von individueller Bahn und kosmologischem Regelzusammenhang gefaßt: »Der Versuch des Aufsatzverfassers, eine Antwort auf die Frage nach der sicheren Begründung des Glückes zu finden, führt ihn mithin zur Erkenntnis einer Widerwendigkeit zwischen der je einzelnen, indi- viduellen Bewegung, die das Ich auf eine kometenhaft exzentrische Bahn bringt, und der Suche nach einem übergeordneten regelhaften Zusammenhang, der dieser Bewegung das Gesetz zu geben vermöchte.« [Bettina Schulte: *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists*, Göttingen, Zürich 1988, S. 20] Karl Heinz Bohrer hat diese »Umschlägigkeit der psychi- schen Identität« als Kleistsche Figur der Plötzlichkeit bezeichnet, sie aber ausschließlich in ihrer Tendenz zur »Auslöschung« der Emotion gedeutet. [Karl Heinz Bohrer: *Kleists Selbstmord*, in: *Kleists Aktualität, Neue Aufsätze und Essays 1966-1978*, hrsg. v. W. Müller-Seidel, Darmstadt 1981, S. 281-306, bes. S. 296ff.]

geltenden Gesetzmäßigkeit leiten läßt, ohne sich dabei aber gleich auf eine bündige Formel ihrer Beschreibung zurückführen zu lassen. Die Bewegung findet in der Sprache Kleists zu ihrer je eigenen Ordnung. Umgekehrt zwingt ihn dieses Verfahren zur äußersten Disziplin in der Wahl und Anordnung seiner Sprachbilder, wenn deren Logik doch die Formel der Bewegung umschreiben soll. Dieser ästhetischen Logik dargestellter Bewegung gilt im folgenden unsere Aufmerksamkeit.

Kleists Antwort auf Schillers Tanz

Wie eine Antwort auf Schillers Elegie *Der Tanz* mutet Kleists *Prolog* zum ersten Heft seiner Zeitschrift *Phöbus* an, mit der er im Januar 1808 debütiert. Hier nimmt Kleist Thema und rhythmische Gestaltung der Elegie in sein eigenes Gedicht auf und verleiht ihr eine eigene ästhetische Bewegung. Schon der zeitgenössischen Kritik ist der geradezu provozierend selbstbewußte Gestus aufgefallen, mit dem dieses erste publizistische Projekt Kleists eröffnet worden ist.¹

Das Titelkupfer der Erstausgabe bildet eine emblematische Figur des reitenden Phöbus Apoll. Die Herausgeber der neuen Zeitschrift, Heinrich von Kleist und Adam H. Müller, heben die Bewegung dieser Göttergestalt in durchaus propagandistischer Absicht hervor, wenn sie unter das entsprechende Titelkupfer Ferdinand Hartmanns, vom reitenden Apoll über Dresden, schreiben: »Wir stellen den Gott, dessen Bild und Name unsre Ausstellung beschirmt, nicht dar, wie er in Ruhe, im Kreise der Musen auf dem Parnass erscheint, sondern vielmehr wie er in sicherer Klarheit die Sonnenpferde lenkt.«² Dieser Kommentar gilt ebenso sehr dem Programm ihrer Kunstzeitschrift als auch dem nachstehenden *Prolog* Kleists, dem das Schillersche Tanzpoem in vielerlei Hinsicht verwandt ist:

*Wette hinein, o du, mit deinen flammenden Rossen,
Phöbus, Bringer des Tags, in den unendlichen Raum!
Gib den Horen dich hin! Nicht um dich, neben, noch rückwärts,
Vorwärts wende den Blick, wo das Geschwader sich regt!
Donnr' einher, gleichviel, ob über die Länder der Menschen,
Achtlos, welchem du steigst, welchem Geschlecht du versinkst,
Hier jetzt lenke, jetzt dort, so wie die Faust sich dir stellet,
Weil die Kraft dich, der Kraft spielende Übung, erfreut.
Fehlen nicht wirst du, du triffst, es ist der Tanz um die Erde,
Und auch vom Wartturm entdeckt unten ein Späher das Maß. [I, 9]*

Wie Schiller sucht auch Kleist die Bewegung aus der Darstellung des ästhetischen Spiels zu gewinnen. Der englische Tanz, von dem Schillers Elegie spricht, sieht sich bei Kleist sogleich – hoch über dem menschlichen Schicksal – in den unendlichen Raum versetzt. An die Stelle der Nemesis, die in Schillers Elegie noch den »Wohllaut [...] an des Rhythmus goldenem Zügel« lenkte, tritt in

1 Vgl. dazu die von Helmut Sembdner herausgegebenen Dokumente zu *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, Berlin, Darmstadt, Wien 1957, bes. die Abteilungen »Januar« und »Februar 1808«.

2 In Sembdners Ausgabe der Werke Kleists sind die Kupfer nicht beigegeben. [I, 9] Vgl. deshalb den *Prolog in Phoebeus, ein Journal für die Kunst*, herausgegeben von Heinrich von Kleist und Adam H. Müller, Darmstadt 1961, (Reprint).

Kleists *Prolog* – ungleich heftiger – Phöbus, die »flammenden Rosse« vorgespannt. Daran schließt eine Referenz an die mythologische Gestalt der Horen an, denen sich der reitende Gott hingibt und in denen auch die *Horen* Schillers in sinnfälliger Weise mitanklingen. Denn es sind doch diese Wächterinnen des Himmels, die dem Wagen des Phöbus das Tor des Olympos zu eröffnen haben. Der Vergleich entbehrt also nicht einer gewissen polemischen Ironie.¹

Eine Nähe zu Schillers Vorbild wird aber auch durch die Wahl des elegischen Versmaßes vermittelt – überhaupt scheint die Versifikation der Schillerschen Elegie auf die rhythmische Struktur des *Prologs* übertragen worden zu sein. Was sich in bezug auf die rhythmische Gestaltung des gemeinsamen Themas noch in harmonischem Einklang vorträgt, ist es inhaltlich aber keineswegs. Kleist hat, ganz anders als Schiller, den Gott in seiner Unmöglichkeit gezeigt, in die Ruhe des Parnass zurückzusinken. Während Schiller danach fragt, wie »die Ruhe besteht in der bewegten Gestalt«, und die Nemesis noch streng über Bewegung und Wohllaut wacht, scheint in Kleists *Prolog* die Gottheit selbst ganz außer Rand und Band geraten zu sein. Lenkt doch Phöbus sein Geschwader starren Blickes in das kosmologische Tanzspiel um die Erde, und keine Überlegung scheint die Wahl seines Ziels, weder neben noch hinter ihm, zu bestimmen. Nur Vorwärts! Nur Treffen! Achtlos lenkt die Faust des Phöbus das Schicksal, und sie trifft unfehlbar ihr Ziel, weil ihre Kraft unmittelbar der spielerischen Bewegung seines Tanzes entspringt.

Durchweg naiv wird hier der Gott in seinem fatalen Spiel gezeigt. Einmal bewegt und ins Tanzen versetzt, lenkt der Gott seinen Wagen, ereilt er das Menschengeschlecht mit seinem Pfeil und tut dies alles, wie es scheint, ohne Plan und ohne Ziel. Es liegt nahe, ihn mit dem Jüngling aus Kleists *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden* zu vergleichen: Auch dessen »Bewegungen scheinen nur die Wirkung eines unfühlbaren aber gewaltigen Stoßes zu sein, der sie unwiderstehlich mit sich fortreißt.« [II, 309] Wiederum ist die Ursache der Bewegung, die ausschließlich in ihrer Wirkungsdimension gezeigt wird, eigentümlich ausgespart. Und doch ist hier wie dort eine treibende Kraft bei der Arbeit; es ist die besondere invokatorische Geste, die Phöbus, als ihren reitenden und tanzenden Gott, nicht aus den Händen läßt.

Anders als in Schillers Darstellung des Tanzes steht Kleists *Prolog* von allem Anfang an unter dem Diktat einer Invokation. Schon im vorausgehenden Kapitel wurde beschrieben, wie Schiller die Bewegung des englischen Tanzes durch

1 Vgl. auch Adam Müllers Brief an Gentz vom 6. Februar 1808, in dem er die »Ironie in unserer Firma« hervorhebt und sich gegen das unpolitisch-ästhetisierende Zeitschriftenunternehmen Schillers abgrenzt [H. Sembdner (Hrsg.): *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, Darmstadt 1957, S. 198f.]. In seiner Untersuchung *Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum »Phöbus«, zur »Germania« und den »Berliner Abendblättern«* [Stuttgart 1984] macht Heinrich Aretz mitunter die scharfe verlegerische Wettbewerbssituation für den programmatischen Profilierungszwang des *Phöbus* gegenüber den *Horen* verantwortlich [vgl. S. 43ff.], deren Erbe anzutreten, »nach dem etwas modifizierten und erweiterten Plane«, sich das Unternehmen Kleists anheischig macht. [*Phöbus. Ein Journal für die Kunst*, in: H. Sembdner: a. a. O., S. 176]

eine spezifische Blickregie unter Kontrolle hält. Diese ordnenden Blicke in Schillers Tanzelegie, kann an dieser Stelle vergleichend wiederholt werden, nehmen ihren Ausgang in einem lyrischen Ich (»Seh ich flüchtige Schatten [...]«), das ein Du, an das es sich wie an einen Lesenden wendet, ins sichtbare Geschehen des Tanzes einführt (»Siehe, wie schwebenden Schritts [...]« und »Sieh! Jetzt schwand es dem Blick [...]«), und das dabei vom orientierenden Sinn des Hörens in seiner pädagogischen Tendenz unterstützt wird. Pädagogisch kann die Grundstimmung in Schillers Elegie insofern genannt werden, als in ihr die sinnlich erfassbare Welt der Bewegung in den rhetorischen Gestus des Fragens mündet. In der Frage »Willst du es wissen?« gipfelt denn auch das leserpädagogische Anleitungsverfahren in der Tanzelegie Schillers.

Demgegenüber wird die Kleistsche Beschreibung vom »Tanz um die Erde« nicht durch die Frage, sondern durch den Imperativ regiert. Sein Text ist weniger pädagogisch als vielmehr durch den zuweisenden Gestus geprägt, mit dem die Bewegung diktiert wird. Den Fragezeichen, die den Sätzen in Schillers Elegie einen sokratischen Zug verleihen, entsprechen gleichsam kontrastierend die Ausrufungszeichen, mit denen Kleists Sätze das Kommando über Phöbus, den reitenden Gott, führen. »Wette treu hinein [...]!«, »gib den Horen dich hin!«, »vorwärts wende den Blick [...]!«, »donnr' einher [...]!« und »hier jetzt lenke, jetzt dort [...]«, so lauten die imperativischen Formeln, mit denen Kleist den Gott zu Sturm, Ritt und Tanz aufruft. Die Bewegung in Kleists *Prolog* wird also zu einem Sprechakt, der die Bewegung, zu der er aufruft, sprachlich auch selber vollzieht. Die rhetorische Figur der Invokation, wie sie in Prologen gebräuchlich ist, ergänzt und verstärkt diesen Aufruf zum Tanz um die Erde, indem ihr »o du« sich auf Phöbus bezieht, der damit zu einem durch und in der Rede bewegten Adressaten wird.

Immer bleibt der drängende Charakter des Aufrufs zur Bewegung in diesem *Prolog* erhalten. Es ist dies eine Grundstimmung, die der Tanzelegie Schillers fremd bleiben muß. Um diesen herbeibeschworenen Sturm zu bremsen, hat Kleist in derselben Ausgabe des *Phöbus*, die vom *Prolog* eingeleitet wird, einen *Epilog* nachgetragen. Hier weist er nun den stürmischen Aufruhr der apollonischen Pferde – immer mit der gleichbleibenden Geste des Imperativs, mit der man die Reitgerte zu führen pflegt – in seine Ruhe zurück, wenn es heißt: »Ruhig! Ruhig! Nur sacht! Das saust ja, Kronion, als wollten / Lenker und Wagen und Roß, stürzend einschmettern zu Staub! [...] Führ in die Ställe, ich bitte dich sehr, und laß jetzt verschnaufen, / Daß wir erwägen zu Nacht, was wir gehört und gesehn.« [I, 9f.] Vom Schluß her läßt Kleist die aufgestaute Bewegung wieder in ihren Ruhepunkt zurückfließen. Der *Epilog* antwortet dem *Prolog* mit denselben rhetorischen Mitteln und gleicht damit den Bewegungsfluß wieder aus, so daß der kosmologische Tanz des reitenden Phöbus wird gewissermaßen ins Buch zurückgefaltet, und so seine zerstörerische Wirkung aufgehoben ist. Das Gesehene und das Gehörte kehren am Ende an ihren Ausgangsort zurück.

Es ist gleichermaßen charakteristisch für die Kleistsche wie für die Schillersche Variante des ästhetischen Tanzspiels, daß in beiden Fällen der Beobachten-

de das Maß der Ordnung entdeckt, das in der Bewegung waltet. Diese Verwandtschaft von Schiller und Kleist hat auch Christian Gottfried Körner in seinem Aufsatz *Über die Bedeutung des Tanzes* gesehen, der in der Erstausgabe des *Phöbus* unmittelbar auf Kleists *Prolog* folgt.¹ Der Dresdener Musikästhetiker Körner hatte sich schon in den *Horen* über dieses Thema geäußert und sich darüber im Briefwechsel mit Schiller vom September 1795 verständigt.

Die Bedeutung des Tanzes sieht Körner in der Verbindung von Sprache, Gesang und Bewegung. Seine Theorie entwickelt er in wörtlicher Anlehnung an Schillers Elegie, wenn er schreibt: »Der tobende Sprung bildete sich allmählig zum Tanz, so wie das Jauchzen des frohen Taumels zum Gesang.«² Und es erstaunt daher auch wenig, wenn bei Körner die Darstellung der tanzenden Seele gleichfalls in das Ideal einer »wellenförmigen Linie« mündet.³ Die eigentlich innovative Leistung Körners liegt aber in der Übertragung der poetischen Metrik auf die rhythmische Gestalt des Tanzes, womit er zugleich auch Kleists und Schillers lyrische Darstellung des Tanzes in verwandtschaftliche Nähe rückt und damit eine Formkomponente ihres gemeinsamen ästhetischen Spiels getroffen hat.

»Das Regelmäßige in der Ausfüllung der Zeit,« so Körner weiter, »ist ein Symbol eines innern beharrlichen Gesetzes. Der Tanz hat seine Spondeen, Jamben, Dactylen, sein Metrum, seine Strophen. An die Stelle der längern und kürzern Sylben treten Bewegungen von verschiedner Dauer, und in ihrer Verknüpfung erscheint gleichsam ein Umriß der Seele.«⁴ Körners musikästhetische Perspektive läßt deutlicher hervortreten, daß das Zeitmaß in Schillers so sehr wie in Kleists Text die Bewegung gesetzmäßig gestaltet. Für beide scheint nicht die Ruhe der Garant für gesetzvolle Harmonie zu sein, sondern die Einsicht in das ästhetische Spiel der Bewegung in Klang und Form. Ihr gemeinschaftlicher Akzent liegt in der Beobachtung, daß erst in der ästhetischen Form der Bewegung jene dynamische Ordnung gefunden werden könne, nach der die Ruhe geforscht hat.

Mit Schillers Elegie teilt der *Prolog* Kleists die Schlußbetonung auf den Begriff »das Maß«. Hier wie dort entspringt die Einsicht in dieses Maß der Bewegung der beobachtenden Teilnahme an einem kosmologisch beschriebenen Tanz, sei es »durch den ewigen Raum« bei Schiller, sei es als »Tanz um die Erde« bei Kleist. Schillers Schlußvers hat den Adressaten der Elegie, eingedenk seiner textgeleiteten Betrachtungen, als Relais ansprechen können, in dem sich ästhetisches Spiel und praktische Handlung vermitteln lassen, solange die Einsicht in das Maß die beiden verbindet: »Was du im Spiele doch ehrst, flichst du im Handeln, das Maß.« [Schiller I, 238]

1 Christian Gottfried Körner: *Über die Bedeutung des Tanzes*, in: *Phoebus, ein Journal für die Kunst*, a. a. O., S. 33-38.

2 Christian Gottfried Körner: *Über die Bedeutung des Tanzes*, a. a. O., S. 34.

3 Christian Gottfried Körner: ebd., S. 35.

4 Christian Gottfried Körner: ebd.

Während Schiller es also dem Adressaten überantwortet, die Einheit von Spiel und Handlung zu erstellen, indem er die Einsicht in das Maß der Bewegung dem Leser kritisch anheimstellt, unterscheidet sich davon die Kleistsche Fassung des Schlußverses in entscheidender Weise. Kleist nämlich trennt in einer unerwartet plötzlichen Schlußwendung den Beobachter von der Bewegung, wenn es abschließend heißt: »Und auch vom Wartturm entdeckt unten ein Späher das Maß.« Herabblickend trifft hier die kosmologische Bewegung des göttlichen Tanzes – und mit ihr, wer bis dahin mittanzte – auf den ruhig beobachtenden Späher unten, der aus seiner entfernten, aber festen Warte, das Geschehen oben mit forschenden Blicken mißt. Selbst unbewegt und selbst nichts bewegend, ist im Späher der archimedische Punkt einer Optik auf das ruhelose Schauspiel gegeben.

Damit entspricht er einem antiken Beobachter der olympischen Spiele, dem *θεωρὸς*, der aus anschauerndem Erkenntnis die Übersicht der Theorie gewinnt. Der Text des *Prologs*, der bislang alle Bewegung im Kosmos aus der imperativen Stimme hervorgetrieben hat, die der Lesende dem Text zwangsläufig verleiht, spaltet unvermittelt, indem er ihr den stummen Späher entgegenstellt, die Identität des Leserstandpunktes entzwei. Mit dieser Wendung in der Schlußzeile seines *Prologs* setzt Kleist auch deutlich Pathos der Invokation und beobachtenden Logos in der dargestellten Bewegung des Textes einander gegenüber.

Der Rhetorik des Textes folgend, die die Bewegung des Phöbus invoziert, sieht sich die Lektüre gezwungen, auch den Ort mitzudenken, von wo aus die Logik des Tanzes bewegungslos gemessen und erforscht wird. Diese Trennung der rhetorischen Invokation von der logischen Perspektive in der Darstellung der Bewegung ist für den Kleistschen Text konstitutiv. Wo Schiller die unsichtbare Regel sprachlicher Harmonie im dynamischen Maß darzustellen sucht, macht Kleist das Ausmaß des kosmischen Bewegungsspiels am Nullpunkt des Beobachters fest. Der Effekt des Textes liegt damit im Nachweis eines reziproken Verhältnisses zweier Perspektiven: Die Entdeckung der ruhenden Perspektive unten gilt der Sichtbarkeit des Maßes in der Bewegung oben.¹

Wie bei Schiller bleibt indes auch bei Kleist die kritisch unterstellte Einsicht, das Maß sei eine Verhältnisqualität und nicht eine feststehende Regel, für den Aufbau des Textes bestimmend. Die Logik des Darstellungsgefüges drängt sich

1 Kleist berührt sich hier mit der Naturphilosophie seines Mitherausgebers Adam Müller. Auch Müllers philosophische Schrift *Die Lehre vom Gegensatze* aus dem Jahr 1804 bedient sich einer kosmologischen Terminologie, um die Rückwirkung der dargestellten Bewegung auf den Ort des betrachtenden Subjekts zu beschreiben: »[...] denn wie in die astronomische Weltbetrachtung, so kommt auch in die philosophische das wahre Leben nur durch die beständige, bewegliche Rück-sicht von dem Standpunkt und der Bewegung der äußeren Himmelskörper oder Objekte auf den Standpunkt und die Bewegung des eigenen Planeten oder Subjekts. Indem wir das Wesen des operierenden Bewußtseins richtig beschreiben, sind wir, die Beschreibenden, bei der ganzen Beschreibung denselben Operationen unterworfen.« [Adam Müller: *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften; kritische Ausgabe*, herausgegeben von W. Schoeder und W. Siebert, Neuwied, Berlin 1967, Bd. II, S. 202]

dem beweglichen Sprachspiel nicht auf, aber weist, ganz ohne Anspruch auf definitorische Geltung, auf die diskursiven und rhetorischen Mittel des Textes hin. Die Bewegung als Produkt eines Sprechaktes und dessen Beobachtung durch eine kalkulierende Instanz, sind in Kleists *Prolog* zueinander vermittelt wie die Invokation des reitenden Phöbus zum aufwärts blickenden Späher.

Beide Perspektiven stehen in symmetrischer Beziehung zueinander. Indem sie ihn spalten, lenken sie den Blick des Lesenden in zweierlei Weisen auf die Darstellung der Bewegung: Die beiden unterschiedlichen Perspektiven von Phöbus Apoll und vom Späher auf der Turmwarte sind im Hinblick auf den »Tanz um die Erde« durch das parataktisch wirkende »und auch«, das den Schlußvers einleitet, auf demselben syntaktischen Niveau eingerichtet. Aus dieser Balance von zwei reziprok aufeinander bezogenen Perspektiven, die als Merkmal der Kleistschen Darstellungsform gelten kann, erklärt sich auch, weshalb die gesuchte »Beschwörungsformel« für die Gesetze der Bewegung niemals zu einem einheitlich-kohärenten Theoriegebilde hat gerinnen können.

Exkurs: Kleists Figuralität des Denkens

Die Reziprozität zweier Perspektiven oder zweier sich widersprechender Grundsätze hat Kleist in einer beinahe obsessiven Weise beschäftigt. Inkompatible Elemente zu vermitteln, ist eines der anregendsten »Denkgeschäfte«, die er zu Papier gebracht hat. Die Unvereinbarkeit zweier Sichtweisen oder Denkmodelle ist insbesondere für Kleists intellektuelle Auseinandersetzung mit den Phänomenen der Bewegung relevant. In einem Exkurs soll im weiteren nachgewiesen werden, daß diese vermittelnde Denkbewegung zwischen Inkompatibilitäten Kleists schriftstellerische Tätigkeit nicht von vornherein bestimmt hat, sondern daß diese Neigung zur Gegensätzlichkeit und zur Paradoxie ein Resultat seiner sprachtheoretischen Überlegungen bildet.

Die Suche nach den Motiven der Bewegung, seien es diejenigen seines eigenen Reisens oder auch Motive der Bewegung in Musik und Dichtung, zählt zu den entscheidenden »Beweggründen« für Kleists Hang zum Entwerfen von Plänen und Modellen. Sie kommt weniger in seinen erzählenden und dramatischen Schriften zum Ausdruck als vielmehr in seinen Briefen und Aufsätzen. Vielen dieser Texte liegt ein radikales Verstehenwollen zugrunde, mit dem sich Kleist beharrlich an die Grenzen der Logik und der Rationalität heranarbeitet; diese Grenzen der Plan- und Berechenbarkeit haben Kleist dadurch gefesselt, daß gerade sie der exakten sprachlichen Durchdringung und der rhetorischen Verwirklichung im Schreiben am stärksten widerstehen.

Fasziniert vom stringenten Beweis, dem Plan und der »Beschwörungs-Formel«, scheint Kleist in seinem Hang zur definitatorischen Festlegung schon früh von der Eigendynamik der Metaphorizität der Sprache, deren er sich bedient, irritiert, ja zunächst geradezu behindert worden zu sein. Es erstaunt daher wenig, wenn die komplexen Bewegungsformen, wie sie Kleist etwa im *Aufsatz über das Marionettentheater* beschäftigen werden, bereits in den ersten schriftlichen Bemühungen um die Klärung seiner geistigen Grundlagen ihr theoretisches Gepräge erhalten haben.

Gemeint sind die Briefe aus Kleists Potsdamer Studienzeit sowie der mit dieser Korrespondenz eng verbundene *Aufsatz den sichern Weg des Glücks zu finden*. In ihnen kommt die Suche nach einer gesetzmäßigen Vermittlung der widerstrebendsten Prinzipien zum Ausdruck. Wenn sich Kleist in diesen frühen Texten auch mit allgemeinen Studienfragen zu beschäftigen scheint, stehen sie doch in einem Spannungsfeld, das durch die Pole von Logik und Rhetorik gekennzeichnet werden kann. Manch eine erstaunlich anmutende Wendung und mancher Bruch in der Logik des späteren Aufsatzes *Über das Marionettentheater* lassen sich, wie zu zeigen sein wird, dann erst verstehen, wenn Kleists kontinuierlicher Aufbau der für sein Werk konstitutiven Grundspannung von Logik und Rhetorik nachvollzogen wird, die ihn von der Studienzeit bis zu seinen letzten Aufsätzen beschäftigt hat.

Nochmals: Mathematik und Philosophie stehen am Anfang von Kleists intellektueller Laufbahn. Der junge Kleist wählt diese Fächer als die »Grundfesten alles Wissens« [II, 479] für seine Potsdamer Studienzeit. Er hat bekanntlich keines dieser Studienfächer zum Abschluß gebracht, und die zwei Jahre seiner Beschäftigung mit der Mathematik sind, nach seinen eigenen Worten, nicht weiter gediehen als bis zur »gemischten Arithmetik-, mit Einschluß der Lehre von den gemischten Reihen und einigem der Geometrie, sowie in dieser nicht ganz bis zur Vollendung der reinen Logik« [II, 480], wie er in seinem Abschiedsbrief an den Rektor Christian Ernst Martini eingesteht.

In demselben »Bekenntnisbrief« äußert Kleist zwar die Absicht, »das Studium der reinen Mathematik und der reinen Logik selbst zu beendigen« [II, 483], doch hat er dabei nicht an einen akademischen Abschluß gedacht. Vielmehr will er sich in Frankfurt eine neue Grundfeste legen, indem er mit der Teilnahme an einem »Kollegium über literarische Enzyklopädie« [ebd.] seine Kenntnisse weit außerhalb der Mathematik fundieren möchte. »Sobald dieser Grund gelegt ist« – nunmehr dieser »literarische« Grund – sollte ihn der Studienweg zur Mathematik und zur damit verknüpften Philosophie zurückführen. So jedenfalls hätte es sein Studienplan vorgesehen.

Für Kleists Vorgehen ist es nun charakteristisch, daß sein Erkenntnisinteresse an einem bestimmten Punkt vollständig umzuschlagen scheint, und er den exakten Wissenschaften den Rücken kehrt, weil es ihm nicht gelingen will, in diesen Begründungswissenschaften auch seinen eigenen »Grundstein« [II, 481] zu legen.¹ Überhaupt sind die »Bekenntnisbriefe« Kleists aus dieser Lebensphase geradezu von einem Begründungszwang beherrscht, sie zeugen von einer nicht zu beruhigenden Aporie der Entscheidung und der Beweisnot. Vor die Wahl zwischen »zwei durchaus entgegengesetzten Prinzipien« gestellt, sieht er sich nicht in der Lage, dem einen »Prinzip« ohne Zerschlagung des anderen den Vorzug zu geben.² Aufgerieben von der Unentscheidbarkeit dichotomer Prinzipien, von denen er sich »unaufhörlich gemartert« fühlt [ebd.], wünscht der junge Kleist Studium und militärische Laufbahn abzubrechen. Er bekräftigt diesen Entscheid durch die Anführung einer beispielhaften Studiensituation, in der er die Unvereinbarkeit logischer und rezeptiver Prozesse darstellt, wenn diese gelesen beziehungsweise angehört werden. Die sprachliche Form, betont

1 Der Rektor Martini hatte Kleist gebeten, seinen Abschied vom Potsdamer Garderegiment schriftlich zu begründen. Im entsprechenden Schreiben Kleists vom 19. März 1799 treten die Begriffe aus dem semantischen Feld von »Grund«, »Grundfesten« und »Grundstein« mit so signifikanter Häufigkeit auf, daß dadurch die geforderte »Begründung« in Kleists Brief einen deutlich metaphorischen Einschlag erhält.

2 Zur akademischen Begründung für seinen Austritt gesellt sich Kleists ethisches Legitimationsproblem im Umgang mit militärischer Gewalt aufgrund der Unverträglichkeit zweier Prämissen: »Ich war oft gezwungen, zu strafen, wo ich gern verziehen hätte, oder verzieh, wo ich hätte strafen sollen; und in beiden Fällen hielt ich mich selbst für strafbar. In solchen Augenblicken mußte natürlich der Wunsch in mir entstehen, einen Stand zu verlassen, in welchem ich von zwei durchaus entgegengesetzten Prinzipien unaufhörlich gemartert wurde [...]« [II, 479].

er, ist für die Rezeption eines logischen Schlusses bestimmend. Die Anekdote beschreibt Kleists Not bei der Diskussion eines Satzes aus *Der mathematischen Anfangsgründe I. Teil*, einem Standardwerk des Mathematikers A. G. Kästner, durch seinen Privatlehrer. In seinem Brief an den Rektor Martini schreibt Kleist dazu, seine Zweifel über eine dissensfreie Logik hätten sich verfestigt,

[...] als wir kürzlich zu dem Beweise kamen, daß auch irrationale Verhältnisse der Linien wie rationale angesehen werden können, weil das Maß jeder Linie kleiner als jede denkbare Größe ist. Der Beweis war indirekt und so weitläufig geführt, daß ich bei einiger Übereilung den Schlüssen nicht ganz folgen konnte, wie denn überhaupt Kästners indirekte Beweise keine Einsicht in die Natur der Sache gewähren und immer mir auch unglaublich sein werden, weil ich mich unaufhörlich sträube, als wahr voranzusetzen, was ich für falsch erkennen muß. [...] Mein Lehrer demonstrierte ihn mir [den Beweis; d. V.]; aber was ich nicht verstehen kann, wenn ich es lese, verstehe ich noch weniger, wenn ich es höre; wenn ich einen Beweis lese, gehe ich nicht eher zur Folgerung, als bis ich den Grund einsehe, und baue nicht fort, ehe ich nicht den Grundstein gelegt habe. Nichts stört mich in meiner Betrachtung, und wenn mich irgend ein sich ergebender Umstand zum Nachdenken verführt, erkläre ich mich über diesen auch und gehe von dannen weiter, wo ich stehen blieb. Wie anders ist es dagegen, wenn ich höre! Der Lehrer folgert und schließt nach dem Grade seiner Einsicht, nicht nach dem Grade der meinigen. Der Gang, den er nimmt, kann der beste sein; aber in meiner Seele bildete sich einmal der Entwurf eines anderen, und die Abweichung von diesem macht eine störende Diversion in meinem Denkeschäfte [...]. [ebd.]

Ginge es hier nicht um Kleists sprachgebundenen Zugang zur Logik, könnte diese Briefstelle lediglich als dräuende Reminiszenz einer Lernsituation verstanden werden, die als solche nur von geringer Relevanz für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung erscheinen könnte. Doch woran Kleists Raisonement in diesem Brief anknüpft, ist nichts weniger als korrekt und nur schulgerecht, nämlich nach Vorschrift der Axiomatik Euklids verfahrend, das *principium rationis* an den Anfang eines Argumentes zu setzen.

Das Raisonement bildet damit ein *fundamentum in re*. Vom »Grund« eines Argumentes auszugehen heißt ja nichts anderes, als auf der prämissenbewußten Form des argumentativen Sprechens zu beharren. Erst in dem Maße, als die Axiome selbst – oder die »Grundsteine«, um mit Kleist zu sprechen – zum Gegenstand des Begründens werden, gerät das Argument in Bewegung, indem es von den Reflexionsbedingungen des Satzes beziehungsweise der Periode und der ihr eigenen rhetorische Präzession erfaßt wird. Da es eine Eigenschaft von deduktiven Systemen ist, auf Axiomen zu beruhen, die systemlogisch nicht vollständig bewiesen werden können, bleibt der Nachweis ihrer notwendigen oder hinreichenden Gültigkeit von einem indirekten Schlußverfahren abhängig. Indem dieser »indirekte Beweis« nur dann gilt, wenn er semantisch und syntak-

tisch widerspruchsfrei vollzogen werden kann, der Verlaufsakt des Begründens indessen hier von persuasiven Formen mündlichen Ausdrucks kontrolliert wird und dabei, wie Kleist sagt, einen bestimmten divergierenden »Gang« nimmt, gehorcht das gesprochene Argument nicht allein den Gesetzen der Logik, sondern ebenso den Gesetzen der Rhetorik. Divergiert die persuasive Strategie des Redners nur an einer einzigen Stelle von der logischen Stringenz des Folgerns, so bleibt der Beweisgang eines Argumentes auf immer ohne Schlußwirkung, der indirekte Beweis notwendig unterbrochen.

Durch den Umstand, daß die Beweisführung in gesprochener Sprache auch vermittels rhetorischer Persuasion ihre Wahrscheinlichkeit optimiert, erscheint diese Form der logischen »Grundstein«-Legung erheblich erschwert, ja mitunter unmöglich. Da der Hörende, der mündlichen Rede folgend, genötigt ist, der Eigendynamik eines anderen Denkens beizuwohnen, wird, mit Rücksicht auf den zeitlich-linearen Entwurf der Rede, die Stilllegung des argumentativen Prozesses behindert, die notwendig wäre, die grundlegenden Prämissen zu klären.

Die »störende Diversion«, von der Kleist spricht, ergibt sich daraus, daß der Hörende dem linear organisierten »Gang« der Rede nicht folgt, weil er von der systematischen Organisation seines eigenen »Denkgeschäftes« abweicht. Der gesprächslogische Rigorismus eines Hörers wie Kleist erlaubt es ihm nicht, dem Gang eines Argumentes zu folgen, wenn dieses eine Differenz zur Prämisse des Sprechers aufweist. Gerät das gehörte Argument einmal in einer bestimmten Richtung in Bewegung, so zwingt die Einsicht in die divergierende Begründungsbestimmung den Hörenden zu einem gedanklichen Entwurf in abweichender Richtung. Dadurch ist für Kleist eine Konvergenz von Sprecher und Hörenden schwerwiegend in Frage gestellt. In diesem Sinne spielen Logik und Rhetorik hier die Rolle zweier unvereinbarer Kräfte, denen gleichzeitig zu folgen in den potentiellen Hörern notwendig einen Dissens bewirkt. Allerdings bringt dabei erst der Gang der Rede den Entwurf eines abweichenden Diskurses in Bewegung, er induziert eine gegenläufige Recherche zum Ursprung des Gedankens, so daß die Sprache nun ihrerseits zum Movens des Denkens wird, das aus der negierenden Kraft der Opposition seine genuine Lebhaftigkeit gewinnt und das dadurch zum eigentlichen »Denkgeschäft« werden kann.¹ Aus dem zuerst vorausgesetzten *fundamentum in re* wird nun ein *fundamentum divisionis*, das aus der analytischen Unterscheidung von Logik und Rhetorik eine vermittelnde Bewegung des Denkens gewinnt.²

Es ist kaum abzusehen, wie weit Kleists Schriften von dieser »störenden Diversion« im »Denkgeschäft« beeinflusst worden sind. Spätestens mit der

1 Als »selbst-induzierte Notwendigkeit« bezeichnet Michael Wirth diesen Modus des sprachlichen Rekurses auf den Ursprung der Rede im Kleistschen Denken. [Michael Wirth: *Heinrich von Kleist. Die Abkehr vom Ursprung. Studien zu einer Poetik der verweigerten Kausalität*, P. Lang, Bern 1992].

2 Vgl. dazu Ernst Cassirer: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1956, S. 60.

Lektüre der Philosophie Kants enthebt sich Kleist jedoch der zuverlässigen Entscheidbarkeit, die er im Wesen der apodiktischen Wahrheit sucht. Liest man die frühen Schriften Kleists aus dessen Studienzeit als Vorstufe zu seiner späteren »Kant-Krise«, läßt sich bereits hier erkennen, wie die Konstitution verstandesgeleiteter Begriffe gerade durch die auf sprachliche Durchdringung des Argumentierens erpichte Denkökonomie Kleists aus der Verankerung gerissen wird.¹ Wo die Gewißheit endet, die Grundlegung der Wahrheit könne in der Logik allein gefunden werden, ist auch eine neue Aufmerksamkeit für die indirekten Darstellungsverfahren der Logik angezeigt, die, indem sie sich selbst zu begründen sucht, auch dem sprachlichen »Gang« der Argumentation unterworfen ist.

Um diesen Zusammenhang zu klären, muß an dieser Stelle auf Kant zurückgegriffen werden, hat er doch im berühmt gewordenen Paragraphen 59 seiner *Kritik der Urteilskraft* darauf hingewiesen, daß »unsere Sprache [...] voll von dergleichen indirekten Darstellungen, nach einer Analogie« sei, »wodurch der Ausdruck nicht das eigentliche Schema für den Begriff, sondern bloß ein Symbol für die Reflexion enthält. So sind die Wörter Grund (Stütze, Basis), *abhängen* (von oben gehalten werden), woraus *fließen* (statt folgen) [...] symbolische Hypotyposen, [...] d. i. Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz andern Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann.«²

Kleists Denkstil ist davon unmittelbar betroffen: Er, der den »Grundstein« seines Lebens im Satz vom Grunde setzen wollte und dem nichts verächtlicher schien, als unselbständig, gleichsam als »Puppe am Drahte des Schicksals« [II, 490] zu hängen oder vom Zufall »allgewaltig an tausend feingesponnenen Fäden« [II, 642] fortgeführt zu werden. Der feste Sitz der Wahrheit, wie ihn Kleist in einem rationalen und ethischen Fundamentalismus gesucht hat, scheint nach der Lektüre Kants, gerade wegen der bildhaften Konstitution des Denkens

1 Vgl. dazu v. a. Ernst Cassirers Aufsatz *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*, in: *Idee und Gestalt*, Darmstadt 1975, S. 157-202. In der Kantischen Philosophie sei Kleist, wie Cassirer anmerkt, »an dem einheitlichen Telos der Welt, das seine erste jugendliche Philosophie noch unbekümmert vorausgesetzt hatte, irre geworden: hier erst sah er sich, auch von der Seite der theoretische Reflexion her, zu jenem durchgängigen Dualismus geführt, der bei ihm das tragische Grundmotiv bildet.« [S. 188]

2 Immanuel Kant: *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, in: *Werke in sechs Bänden*, Wiesbaden 1957, Bd. V, S. 460. In seiner Studie zu Kants Hypotypose hat Rodolphe Gasché die rhetorischen Eigenschaften dieses Begriffs als Grundlage für die Transformation des philosophischen Denkens betrachtet. Kleists Problem der Darstellung des Gedankens in einer bestimmten sprachlichen, bildlichen oder eben – rhetorischen – Form, findet in Kants Begriff der Hypotypose seine theoretische Begründung. »What Kant is able to demonstrate, by making use of the specifically rhetorical properties of hypotyposis«, schreibt dazu Gasché, »is that the transcendental figures of the schemata and symbols are the figures which endow the mind with life, secure it as a whole, and that, moreover, provide the means by which it affects and feels itself. [...] It thus appears that Kant totally recasts the philosophical notion of hypotyposis by endowing it with qualities that originate with this notion's rhetorical usage.« [Rodolphe Gasché: *Some Reflections on the Notion of Hypotyposis in Kant*, in: *Argumentation* 4, no. 91, 1990, S. 85-100 (S. 97)]

in der Sprache, nicht länger haltbar zu sein. Der Satz Kleists aus dem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801, »wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit, oder ob es uns nur so scheint« [II, 634], ist nicht nur Teil eines erschütternden Zeugnisses für die Niederlage einer planvoll geordneten Lebensteologie (»dein *einzig*es, dein *höchst*es Ziel ist gesunken – « [ebd.]), sondern auch ein Dokument für Kleists Preisgabe seiner Prämisse, daß mit ausschließlich logischen Mitteln überhaupt eine grundlegende Gewißheit erlangt werden könne. Die Reflexion auf das bildliche Scheinen dessen, was als wahrhaftig behauptet wird, erzeugt jene Leere an derjenigen Stelle, an der sich zuvor der abstrakte Begründungsgedanke befand. Mit einem durchaus unzulänglichen Beispiel versucht Kleist im Brief an seine Braut diesen Aspekt der subjektiven Anschauungsform Kants zu erläutern:

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. [ebd.]

Freilich gibt Kleists Exempel die Tragweite seiner Einsicht, oder vielmehr seine Betroffenheit über diese Einsicht, lediglich im Bilde wieder. Sie genügt aber dennoch zur Illustration einer Gewißheit, die er bisher im begründenden Wissen zu besitzen meinte und die er nunmehr erschüttert sieht. In der Konsequenz will er sich von den begründenden Wissenschaften – allen voran der Mathematik – losreißen, und, wie er schreibt, »unter der Bewegung einer Fußreise ein neues Ziel suchen« [II, 641]. Auf dieser Reise nach Paris wünscht er »eigentlich nichts, als allem Wissen [zu] entfliehen« [II, 642]. Die Bewegung, die ihn dabei ergreift, hat Kleist erneut in jenes Bild des Planeten gefaßt, der »unaufhörlich in seiner Bahn zur Rechten und zur Linken wankt« [II, 643] – ein Bild, das, wie wir gesehen haben, bei Kleist immer dort auftaucht, wo eine Logik der Bewegung in der Darstellung gesucht wird.

In der Tat hat das Pariser Erlebnis eine entscheidende Wendung gebracht. Hier hat Kleist nicht nur die Wissenschaften verworfen, sondern mit derselben Schärfe auch seinen bisherigen dichterischen Beruf »hingeworfen«: in dem rasenden Moment, als er seinen *Guiscard* vernichtet hat. Die Einsicht Kleists, daß der Gang der Rede und die bildsprachliche Form der Anschauung jene »störende Diversion« im logischen »Denkgeschäft« erzeugten, hat, so muß man annehmen, im weiteren jede Begriffsbildung verhindert, die sich einer statischen Logik verpflichtet. Die Bewegung der Rede vereint sich in seinen theoretischen Reflexionen fortan mit der logischen Konstitution des Denkens zu einer dynamischen Synthese.

In seinem Werk hat Kleist diese dynamische Synthese von Sprache und Logik in vielfacher Hinsicht thematisiert. Paradoxe Strukturen, Gegenläufigkeit der

handelnden Kräfte und die logisch wie rhetorisch herausfordernden Satzkonstruktionen des »Als-Ob« durchziehen seine Schriften mit einem Netz dynamisch vermittelter Gegensätze.¹

Zu dieser paradoxalen Dynamik in Kleists Werk trägt nicht zuletzt auch das wiederkehrende Motiv vom »Gesetz des Widerspruchs«² bei, von dem er in seinem *Aller neuesten Erziehungsplan*, einem ironischen, ja fast schon parodistisch anmutenden Aufsatz für die *Berliner Abendblätter* vom Jahr 1810, behauptet, es sei »jedermann, aus eigener Erfahrung bekannt« [II, 330]. Es ist dies das Gesetz, »das uns geneigt macht, uns, mit unserer Meinung, immer auf die entgegengesetzte Seite hinüber zu werfen« [ebd.]. Paradox genug, entwirft dieses »Gesetz« die Notwendigkeit einer Bewegung im Dissens, die das jeweils Entgegen-Gesetzte intuitiv privilegiert. Ein Mensch verliere in gesellschaftlicher Berührung mit anderen Menschen geradezu die Möglichkeit, indifferent zu bleiben, und nehme notwendig – allein durch die Tatsache, daß er kommunikativ sei – einen divergierenden Zustand zu ihnen ein. Und Kleist spitzt seine Idee nochmals paradoxal zu, wenn er hinzusetzt:

Sein Wesen sogar wird, um mich so auszudrücken, gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespielt; er nimmt die Bedingung + an, wenn jener von der Bedingung –, und die Bedingung –, wenn jener von der Bedingung + ist. [ebd.]

Was lädt mehr zum Widerspruch ein als diese apodiktisch behauptete Gesetzmäßigkeit. Unterstellt man, daß auch die Lektüre dieses Satzes einer menschl-

1 Vgl. dazu Walter Müller-Seidel: *Die Struktur des Widerspruchs in Kleists »Marquise von O...«*, in: ders.: *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*, Darmstadt 1967, S. 244–268. Clemens Heselhaus: *Das Kleistsche Paradox*, in: *Kleist Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, hrsg. v. H. Sembdner, Berlin 1967, S. 112–131. Wolfgang Wittowski: *Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-Ob in Kleists »Erdbeben«*, in: *Euphorion*, 1969, 63, S. 247–283. Ferner Denis G. Dyer: *Kleist und das Paradoxe*, in: *Kleist-Jahrbuch* 1981/82, S. 210–219 und Michael Wirth: *Als ob: die scheinbare Bewegung der Narration*, in: *Heinrich von Kleist. Die Abkehr vom Ursprung. Studien zu einer Poetik der verweigerten Kausalität*, a. a. O., S. 199–208. Werner Hamacher faßt die »korrespondierenden antithetischen Bewegungen, die Kleist in seiner Erzählung ausbreitet« zu einer Ordnung zusammen, die »in ihrer Organisation dem dynamischen Prinzip« [S. 157] einer Selbstaufhebung der Kräfte folgt. (*Das Beben der Darstellung*, in: D. E. Wellbery (Hrsg.): *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«*, München 1985, S. 149–192)

2 Philosophiegeschichtlich betrachtet, bedeutet die *Lehre vom Gegensatz*, wie sie Adam Müller in philosophischer Hinsicht und wie sie Kleist mit seinem »Gesetz des Widerspruchs« auch literarisch verfochten hat, ein Entscheid gegen Kants Rationalismus, der die Widersprüche als »Illusionen« der »reinen Vernunft« versteht. Erst mit Hegel wird der Widerspruch als Form der Erkenntnis fruchtbar gemacht. Robert Heiss hat in seiner *Logik des Widerspruchs* diesen paradigmatischen Übergang aus der Sicht der analytischen Philosophie wie folgt dargelegt: »Sofern der Widerspruch selbst als eine eigene Art der Erkenntnis verstanden wird, und also der Begriff der Erkenntnis erweitert wird, kann man nicht mehr behaupten, daß der Widerspruch die Erkenntnis vernichtet.« [Robert Heiss: *Logik des Widerspruchs. Eine Untersuchung zur Methode der Philosophie und zur Gültigkeit der formalen Logik*, Berlin, Leipzig 1932, S. 69]

chen Kommunikationssituation entspricht, und identifiziert man dabei das menschliche »Wesen« mit einem exemplarischen Leser, dann ergibt sich daraus ein »pragmatisches Paradox«.¹ Versteht man Kleists Theorem im kommunikationspragmatischen Sinn, bedeutet dabei eine Zustimmung zur Aussage des Satzes zugleich die Widerlegung ihrer Behauptung einer gesetzmäßigen Polarisierung von Aussage und Rezeption. Und umgekehrt: Der Widerspruch zu ihrer Behauptung bedeutet eine Bestätigung der darin geäußerten Gesetzmäßigkeit.

Damit bewirkt Kleist, daß sich der Leser in der Double-Bind-Situation seines Paradoxons verfängt. Die Aussage dieses Satzes zieht notwendigerweise auch das »Wesen« des Lesers in Mitleidenschaft. Unfähig, sich für die Richtigkeit oder Falschheit der behaupteten Gesetzmäßigkeit zu entscheiden, wird auch in ihm jene dissidentische Bewegung erzeugt, von der der Text spricht. Je nach der Wahl des Vorzeichens, für das man sich entscheidet, wird es, wie Kleist sich ausdrückt, von der Logik der Aussage auf den anderen Pol »hinübergespielt«.

Auch in diesem Fall erweist sich Adam Müller als theoretischer Mitstreiter von Kleist, wenn er in seiner *Lehre vom Gegensatz* schreibt, der Hörer sei »der wahre Antiredner«. Bereits im Jahr 1804 hat Müller dieses antithetische Verhältnis von Redner und Hörer respektive von Autor und Leser auf eine vergleichbare algebraische Formel gebracht: »Es versteht sich, daß wir in dieser philosophischen Formel die Worte Objekt und Subjekt, wie in jeder algebraischen Gleichung die Zeichen + und –, durchaus miteinander verwechseln können, ohne daß sich in Bedeutung weder der Gleichung noch unsrer Darstellung das mindeste ändert. Indem wir Hörer und Redner in ihrem reinen Verhältnisse gegeneinander aufgestellt haben, waren wir selbst mit unsern einsichtsvollen Lesern ganz in demselben Verhältnis.«²

Für die Frage nach der dynamischen Verbindung von Sprache und Denken hat Kleist mit seinem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* einen Schlüsseltext verfaßt. Allein schon die Tatsache, daß diese Abhandlung in Königsberg entstand, könnte als Hinweis dafür gelten, daß hier eine Fortführung der Auseinandersetzung mit Kant vorliegt. In Anlehnung an Kant wird darin jene sokratische »Hebammenkunst der Gedanken« am Exempel des Jakobiners Mirabeau vor Augen geführt, der mit seiner Rede vor dem französischen Konvent jene entscheidende Wende in der Politik der Nationalversammlung herbeiführt, die den revolutionären Umsturz der Monarchie vorbereitet. Entsprechend seiner These, daß »mancher große Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wußte, was er sagen würde« [II, 320], stellt Kleist Mirabeaus unbestimmte Rede auf ihrem Weg zu ihrem bestimmten Gedanken dar. Erst im Lauf der sprachlichen Realisierung gehe dem

1 Die Antinomie von Plus und Minus, als Chiffre für die Produktion und die Rezeption von Aussagen, läßt sich im Sinne der Kommunikationstheorie Paul Watzlawicks als »pragmatisches Paradox« auch auf das Verhältnis von Text und Lektüre anwenden. [Paul Watzlawick et al.: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern, Stuttgart, Wien 1969, S. 171ff.]

2 Adam Müller: *Die Lehre vom Gegensatz*, a. a. O., S. 215/216.

Redner »ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf« [II, 321], der ihm schließlich den Mut zum bestimmten Ausdruck einer neuen, konstitutionellen Gesetzgebung verleihen soll. Auch hier greift Kleist auf das Gesetz der Polarisierung zurück, um das Umschlagen von Sprachlogik in gedankliche Bewegung zu identifizieren. Wie in Kleists »Gesetz des Widerspruchs«, operiert die Rede Mirabeaus, wie es anschließend heißt,

nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem elektrischen Zustand Null ist, wenn er in eines elektrisierten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Elektrizität erweckt wird. Und wie in dem elektrisierten dadurch, nach einer Wechselwirkung, der ihm inwohnende Elektrizitätsgrad wieder verstärkt wird, so ging unseres Redners Mut, bei der Vernichtung seines Gegners zur verwegensten Begeisterung über. [ebd.]

Über diese dynamisch-synthetisierende Form der *allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden* schreibt Kleist, die Sprache sei »alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites, mit ihm parallel fortlaufendes, Rad an seiner Achse« [II, 322]. In dieser metaphorischen Achse für die Übertragung zweier beweglicher Elemente gelingt es Kleist endlich, zu einer Bildlichkeit zu gelangen, die es ihm erlaubt, Sprache und Denken – und damit auch Rhetorik und Logik – miteinander zu korrelieren.¹ Das »Rad des Geistes« kann dadurch von der hemmenden Aporie, wie es Kleists Denken in der apriorischen Bereinigung der Prämissen bisher geprägt hat, entlastet werden, indem er, in seinem eigenen Bild gesprochen, die Beweislast auf das »Rad« der Sprache überträgt, das, durch die rhetorischen Verfahren geregelt, dem Gedanken Zeit läßt, zu seiner eigenen Dynamik zu finden. Diese beiden an einer festen Achse fortlaufenden Räder von Logik und Rhetorik bilden nunmehr selbst eine metaphorische Konfiguration, in der sich ihre vormalige Unvereinbarkeit dynamisch vermittelt. Damit gehören sie zu einer Reihe jener Kleistschen »Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft« [II, 320]. Die scheinbar so entgegengesetzten Verfahren des metaphorisch-dynamischen Sprechens und des formelhaft-strukturierenden Denkens – wie sie Kleist nach wie vor als wesentlich antithetisch

1 In der neueren Kleist-Forschung sind verschiedene Momente angeführt worden, die als *Movens* des Denkens in Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* dienen können. Während Jakob Späti vor allem die auflösende Umsetzung kumulierter Gedanken in die Linearität der Rede für die »Erregung des Gemüts« verantwortlich macht (*Interpretation zu Heinrich von Kleists Verhältnis zur Sprache*, Frankfurt a. M. 1974, S. 33-39), sehen Heiner Weidmann im intervenierenden »Blick des anderen« und Dave Sveta allgemein in der Komplementarität von Redner und Gesellschaft die treibende Kraft der Rede. [Heiner Weidmann: *Heinrich von Kleist – Glück und Aufbegehren*, eine Exposition des Redens, in: *Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik*, Bd 113, Bonn 1984; Dave Sveta: *In the Flow of the World: Genre and the Social in the Works of Heinrich von Kleist*, University of Virginia Press 1985, S. 119-162]

betrachtet – sind derart durch eine vermittelnde Achse zu einem gemeinsamen Zweck instrumentalisiert worden.

Hiermit gelingt, was dem jungen Kleist noch unmöglich schien, nämlich die Verstrebung von ineinander umschlagenden Gegensätzen zu einem parallellaufenden Prozeß. Der dabei zum Zuge gelangende »Kunstgriff« subsumiert Denken und Reden einer Bildlogik, die zwar nicht imstande ist, die immanenten Gegensätze zu lösen, die diese Aporie dafür aber fortbewegen läßt. Als Bild erfaßt, lassen sich die beiden »Räder« von Logik und Rhetorik derart synchronisieren, daß sie sich wechselseitig fortziehend und enthemmend zu einem Transformationsvehikel der »Gemütsakten« zusammenfinden: »Ein solches Reden ist ein wahrhaftes lautes Denken. Die Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen gehen nebeneinander fort, und die Gemütsakten für eins und das andere, kongruieren.« [II, 322]

Während bei Kleist die Gemütsprozesse gewissermaßen als Achse zwischen den beiden parallelisierten Prozessen des Vorstellens und des Bezeichnens fungieren, wird damit zugleich die »Achse« dieser »Gemütsakten« zur Metapher der Übertragung schlechthin.¹ Diese »Achse« transformiert die Bewegung des Geistes auf diejenige der Sprache, deren Fliehkraft die gedankliche Trägheit aufhebt, die nun ihrerseits das gefundene Drehmoment des Signifikanten auf den Gang des Geistes zurückkoppelt. Über die Achse der Metapher werden die »Gemütsakten« zum Übertragungsort, in dem die Bewegung von Logik und Rhetorik »kongruieren«. Die beiden kongruierenden Bewegungen von »Denken« und »Reden« werden also gewissermaßen über die Achse der Metapher übertragen.

Diese bildlichen Prozesse des Übertragens hat Kleist in seinem Aufsatz in den verschiedensten Figuren und Gestalten zu fassen versucht: Mit rhetorischen »Kunstgriffen« will er auf der »Werkstätte der Vernunft« [II, 322] seine Ideen fabrizieren und mit sokratischer »Hebammenkunst« den Gedanken zum Leben verhelfen, ohne dabei jene »Mißgriffe« zu tun, die seinen »Sechswöchner« zu Tode bringen könnten [II, 323f.]. Dabei weiß Kleist um die Fragilität bildlich konstituierter Logik, denn »es ist so schwer, auf ein menschliches Gemüt zu spielen und ihm seinen eigentümlichen Laut abzulocken, es verstimmt so leicht unter ungeschickten Händen [...]« [ebd.]. Sollen sich über jene »Gemütsakten« die Gedanken beim Reden verfertigen lassen, muß dabei auch das Reden als zerbrechlichste Form des Denkens respektiert werden.

Liest man davon ausgehend Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* als Entwurf zu einer Theorie, die durch (Rück-)Übertragung logischer auf rhetorische Prozesse pragmatische Probleme

1 Helmut Moysich spricht in diesem Zusammenhang von einer »Übersetzung von Geist in und durch Sprache«. Im »Bild der Geistesmechanik« habe Kleist ein »poetisches Differential« gesucht, um Gesetzmäßigkeiten zwischen den beiden veränderlichen Größen von Sprache und Geist beschreiben zu können. [Helmut Moysich: *Die Selbst-Bildung und der Exzeß des Blicks*, a. a. O.; S. 18f.]

zu lösen versucht, kann von einer dynamischen »Figuralität des Denkens« gesprochen werden. Darin wird Logik über metaphorische Prozesse mobilisiert, und umgekehrt können auch Sprachbilder als Vehikel der Gedanken in Anspruch genommen werden.

In diesem Zusammenhang hat namentlich Mathieu Carrière in seiner Studie über Kleists Sprachdynamik von einer »Mobilmachung« der Gedanken im Text gesprochen.¹ Dabei wäre unter »Mobilmachung« ein Agencement zu verstehen, in dem ein topologisches (die Vorstellungen) und ein figuratives Element (die Bezeichnungen) miteinander quasi maschinell und prozeßorientiert verkoppelt werden.² In Carrières Terminologie bilden Kleists Texte »mentale Maschinen«, womit das Gemüt »das zerbrechliche Vehikel vorwärts rollen [läßt], das zugleich Maschine für die Produktion von Ideen wie auch ihres Ausdrucks ist.«³

Bedenkt man, daß Kleist sich der Metaphorik der Maschine auch in seinem späteren Aufsatz *Über das Marionettentheater* bedient hat, wäre die Terminologie Carrières noch für einen weiteren Aufsatz Kleists verwendbar. Was Kleist mit der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* theoretisch erarbeitet hat, nämlich die Grundlagen für eine rhetorische Kon-Figuration des Denkens, führt er Jahre später im *Marionettentheater* weiter. Dort hat er den dynamischen Prozeß des Umschlagens von Logik in Rhetorik in exemplarischer Weise realisiert. In beiden Texten bleibt für Kleist die dynamische Vermittlung von Sprache und Denken ein Darstellungsproblem, das im »zerbrechlichen Vehikel« des Textes fortbewegt werden will.

Es bleibt festzuhalten, daß Kleist eine Vermittlung der Grundspannung von Logik und Rhetorik in dem Maße hat gelingen können, als er sie in Form einer beweglichen Synthese zu fassen verstand. Damit geht auch die Einsicht einher, daß der Umgang mit Sprache erst als Rhetorik zu einem Mittel der Logik werden kann; eine theoretische Einsicht also, die Kleist in den Schriften aus seiner Potsdamer Studienzeit noch weitgehend fehlte. Diese »Umschlägigkeit« von Logik und Rhetorik und deren immanente Kon-Figuration bildet auch eine Voraussetzung für das Verständnis dargestellter Bewegung im Aufsatz *Über das Marionettentheater*.

1 Mathieu Carrière: *Für eine Literatur des Krieges, Kleist*. Basel/Frankfurt a. M. 1981, S. 81ff.

2 In bezug auf Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* unterscheidet Carrière ein »topologisch-figuratives« und ein »dynamisches Agencement«, das sich in den »maschinistischen Begriffen« von Rad und Achse zu einem logisch-rhetorischen Vehikel sprachgeleiteten Denkens formiert. Zusammenfassend schreibt Carrière: »Das topologische und das dynamische Agencement kooperieren beide in derselben Maschine, die Entdeckungen, Ausdruck produzieren soll.« [Mathieu Carrière: *Für eine Literatur des Krieges, Kleist*, a. a. O., S. 62]

3 Mathieu Carrière: ebd., S. 66.

Das Marionettentheater

Rationaler Mechanismus des Paradoxen

Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* aus den Dezemberausgaben seiner *Berliner Abendblätter* des Jahres 1810 kann als Versuch gelesen werden, in drei Parabeln oder Erzählungen verschiedene Bewegungsformen in einem argumentativen Rahmen darzustellen. Im wesentlichen handelt es sich um eine Beschreibung der Struktur des Marionettentanzes, um die erstarrende Geste eines Jünglings vor dem Spiegel sowie um die Abwehrreaktion eines Bären.

Diese drei Bewegungsformen scheint vorerst nichts zu verbinden. Erst in dem Maß, wie beide Gesprächspartner darauf insistieren, argumentativ in den Mikrokosmos der Objekte und ihrer Bewegung vorzudringen, entwickelt sich ein themenübergreifender Diskurs um logische und ästhetische Gesetzmäßigkeiten, der die eigentliche Faszination des Dialoges ausmacht. Dieser Dialog zwischen dem Ich-Erzähler und Herrn C., einem Tänzer der Oper von M., nimmt seinen Ausgang von einem mobilen Marionettentheater, das die Aufmerksamkeit der beiden auf sich gezogen hatte. Das beidseitig bekundete Interesse an der Phänomenologie des Marionettentheaters bietet ihnen Gelegenheit, gesprächsweise immer engere Bahnen zu ziehen beim Versuch, sich wechselseitig von ihren parabolischen Erzählungen und »sonderbaren Behauptungen« [II, 339] zu überzeugen.

Wie wenig sich allerdings in diesem Gespräch eine Einstimmigkeit erzielen läßt, bezeugen die theatralisch anmutenden Gesten, mit denen die beiden Darsteller unermüdlich mimische Zeichen der Skepsis austauschen: Die Blicke abwechselnd zur Erde geschlagen, mit Distanz eine Prise Tabak zu sich nehmend und mit entlarvendem Lächeln oder gar offenem Gelächter, suchen sie sich auch nonverbal dem persuasiven Zugriff des Argumentes zu entziehen. Weit davon entfernt, sich den Überzeugungen des Gegenübers zu beugen, vollführen die beiden Figuren parallel zu ihrem Gespräch gewissermaßen ein pantomimisches Ballett, das jenem »Gesetz« der Bewegung im Dissens, wie es Kleist wiederholt formuliert hat, einen theatralischen Ausdruck verleiht.

Dieser Dissens scheint der Motor des Gesprächs zu sein, insbesondere auch durch die Art und Weise, wie konfliktuöse Themata ausgetragen werden [II, 339]. Nicht zufällig hat sich deshalb auch die neuere Kleist-Forschung auf diesen Aspekt der »Theatralität des Textes um agonale Szenen der Überzeugung« und den »Aktionscharakter des Dialoges« konzentriert.¹ Die offen paradoxale

1 Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung: Kleists »Über das Marionettentheater«*, in: ders.: *Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen von W. Hamacher, Frankfurt a. Main 1988, S. 205-233, (S. 213). Manfred Durzak: *»Über das Marionettentheater« von Heinrich von Kleist: Bemerkungen zur literarischen Form*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1969, S. 308-329 (S. 316).

Struktur der Argumentation des Herrn C., die die Bewegung im Dissens erzeugt, ist als *Movens* des Dialoges erkannt worden und wird auch vom Ich-Erzähler als aufreizend empfunden, wenn er Herrn C. gegenüber bemerkt, »daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau eines menschlichen Körpers« [II, 342].

Clemens Heselhaus hat dieses Kleistsche Paradox als Formel betrachtet, die das Gespräch in seiner argumentativen Inkonsistenz vorantreibe, denn es enthalte in sich »ein Moment der Spannung und des unendlichen Progreß, indem die Neugier auf die Lösung des Widerspruchs gerichtet bleibt.«¹ Heselhaus hebt in diesem Zusammenhang den enigmatischen Charakter des Gesprächs hervor, dessen Sprache aber durch eine rationale Struktur kontrolliert werde. Diese trete deutlich in den Ausführungen des Tänzers über den Tanz der Marionetten hervor, deren Anliegen es sei, eine Sprache zu finden, »die ein Unbewiesenes beweisbar machen soll«.²

Wenn in einem Text wie Kleists Aufsatz, der, ausgehend vom Tanz der Puppenkörper, von der Gesetzmäßigkeit von Bewegungen spricht, gerade der Dissens eine so hervorragende Stellung einnimmt, dann zieht dies unweigerlich die Frage nach der logischen Kohärenz ebendieser Darstellung von Bewegung nach sich. Wo die vorgetragenen Beweise von Szenen des Widerspruchs und der Skepsis begleitet werden, ist man auch als Leser von der Beweiskraft des Argumentes nicht mehr überzeugt.³ Heselhaus hat in diesem Zusammenhang die Ansicht vertreten, es handle sich im Gespräch des *Marionettentheaters* erneut »um eine *allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, wobei der Tänzer seine Gedanken entwickelt, angestachelt durch das skeptische Dreinre-

1 Clemens Heselhaus: *Das Kleistsche Paradox*, in: Helmut Sembdner (Hrsg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater*, Studien und Interpretationen, Berlin 1967, S. 112-131 (S. 115). Walter Silz hat in seiner argumentationskritischen Analyse des Kleistschen Aufsatzes die wiederholte logische Inkonsistenz für die ephemere Bedeutung dieses Textes verantwortlich gemacht, der damit bestenfalls »ein geistreiches Feuilleton« darstellen könne und »nicht ein lückenloser, Dauer und allgemeine Geltung beanspruchender Bau ästhetischer Theorie«. [Walter Silz: *Die Mythe von den Marionetten*, in: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater, Studien und Interpretationen*, herausgegeben v. H. Sembdner, Berlin 1967, S. 99-111, zit.: S. 100] H. M. Brown hat demgegenüber die spezielle Form dieser anerkannten Inkonsistenz in der Beschreibung des Marionettentheaters für eine ästhetische Theorie wieder eingeklagt [Kleist's »Über das Marionettentheater«: »Schlüssel zum Werk« or »Feuilleton«?, in: *Oxford German Studies* 3, Oxford 1968, S. 114-125].

2 Clemens Heselhaus: *Das Kleistsche Paradox*, a. a. O., S. 115.

3 James A. Rushing hebt in diesem Zusammenhang die »strukturelle Ironie« hervor, die auf eine Diskrepanz zwischen dem philosophischen Diskurs und seiner Inszenierung als fiktionales Rollenspiel hinweist: »The tension between these two levels of narrative creates an all-encompassing structural irony which has an even more profound undermining effect than the ironies within the discussions.« [James A. Rushing: *The Limitations of the Fencing Bear: Kleist's »Über das Marionettentheater« as Ironic Fiction*, in: *The German Quarterly*, Vol. 61, Nr. 4, 1988, S. 528-539, zit. S. 528.]

den des Autors, der nicht etwa die Ansicht Kleists vertritt, sondern die des Lesers, der überredet werden soll«.¹

Kritisch hat demgegenüber Gerhard Kurz eingewendet, daß eine sich in diesem Maß verselbständigende Rede, die sich über ein ihr widersprechendes Bewußtsein hinwegsetze, das sich seinerseits bald nur mehr pantomimisch ausdrücke, für jene »Brüchigkeit des Gesprächs« verantwortlich sei. Somit versteht Kurz die gewaltsame Weise der Verfertigung der Gedanken beim Reden im *Marionettentheater* als Kritik an einer Rhetorik, die dem Begründungsdruck des Fragenden gedankenlos ausweicht. Kurz betont, Kleist kritisiere »nicht einfach Sprache und Bewußtsein, sondern die vergeblichen Hoffnungen, die sich daran knüpfen und die Verwirrung und Gewalt, die das Reden bewirken und ausüben kann«.²

Hier nun hat Manfred Durzak die konträren Positionen zu versöhnen versucht, weil das vermeintliche Scheitern jenes der Argumentation zugrundeliegenden »rationalen Mechanismus«, der über der Kompliziertheit des darzustellenden Gedankens in die Irre gehe, im Gespräch *Über das Marionettentheater* zu einer deutlichen Abwertung der »traditionellen Sprachlogik« führe, die im Postulat der Klarheit und Verständlichkeit gipfelt.³

Unbeachtet bleibt allerdings auch in diesem Harmonisierungsversuch Durzaks die Tatsache, daß bei der vermeintlichen Abwertung traditioneller Verständlichkeitsnormen durch die (persuasive) Irreführung des Textes jene fragliche Prämisse einer rationalen hermeneutischen Kontrolle über die Rhetorik des Textes ihre Gültigkeit beibehält, die weiterhin darauf setzt, eine hierarchische Beziehung zwischen Logik und Rhetorik zu behaupten. Der hermeneutische Diskurs über den Text des *Marionettentheaters* wiederholt damit zwangsläufig die impliziten Paradoxien seines literarischen Gegenstandes, insofern es der Kritik nicht gelingt, die eigene Prämisse außer Kraft zu setzen, die die Rhetorik als bloßen Akt der Persuasion unter das logische Primat des Beweises stellen will. Die Diskussion um das *Marionettentheater* bringt notwendigerweise eine Kette von Mißverständnissen hervor, da einerseits Logik gegen Rhetorik und andererseits Rhetorik gegen Logik ins Feld geführt wird. Der Knoten des Kleistschen Textes kann freilich nur dann gelöst werden, wenn man seine Logik der Rhetorik und seine Rhetorik der Logik in eins lesbar hält.

Indessen liegt es in der Natur der Sache, daß sich die Kleist-Forschung über die logische Inkohärenz des Gespräches *Über das Marionettentheater* nicht hat beruhigen können. Merkmal des Kleistschen Gesprächs, ließe sich resümieren, wäre der konsequente Einsatz dieses rationalen Mechanismus innerhalb einer paradoxal gehaltenen Terminologie und damit das Bewußtsein – wenn nicht sogar die epochemachende Entdeckung – einer Logik der Diskontinuität, wie

1 Clemens Heselhaus: ebd.

2 Gerhard Kurz: »Gott befohlen«, *Kleists Dialog »Über das Marionettentheater« und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins*, in: *Kleist-Jahrbuch*, 1981/82, S. 264-277.

3 Manfred Durzak: a. a. O., S. 327.

sie innerhalb der romantischen Poetik wirksam wurde. Es ist dies ein Diskontinuitätsbewußtsein, das von Hegels abwertender Kritik der romantischen Poesie getroffen wurde und das in den Irrationalismusvorwurf gegen die deutsche Romantik mündete, wie ihn die philosophische Kritik über ein Jahrhundert hinweg tradiert hat. Der Stigmatisierung aller romantischen Poetik als logisch inkonsequent und fragmentarisch mußte das kalkulierte Moment der Diskontinuität und der ästhetischen Selbstreflexivität verborgen bleiben, die erst in der neueren »Kritik der Romantik« auch für den philosophischen Diskurs der Moderne wiederentdeckt wurde.¹

In der Diskussion um das Paradox im Text des *Marionettentheaters* zeichnet sich jene Tendenz ab, die Logik rhetorischer Figuren zu definieren, die den Widerspruch zur »traditionellen Sprachlogik« begründen. Paul de Man hat darauf aufmerksam gemacht, wie sehr gerade der Begriff des »Unendlichen«, der am Schluß des *Marionettentheaters* eine bedeutende Stellung einnimmt, bislang dazu verführt habe, eine scheinbare Erlösung aus der paradoxalen Struktur des Textes zu gewährleisten. Der vermeintliche Schlüsselbegriff der Romantik verkomme leicht zum harmonisierenden Topos, der, »inmitten einer unheimlichen Szenerie aus Extravaganzen und Paradoxien«, eine »Verankerung im Gemeinplatz« biete.² Demgegenüber steige das Interesse dafür, was Durzak den »rationalen Mechanismus« dieser Paradoxien genannt hat, weil sich in ihm die Vermittlung von Logik und Rhetorik dieses Textes abspiele. Im Paradox, argumentiert de Man, ende nicht nur die mathematische Beschreibung der Bewegung durch Herrn C., sondern auch jede noch so präzise hermeneutische Rekonstruktion dieser Beschreibung, solange ihr die Rationalität der tropologischen Konstitution des Gespräches entgegenstehe.

Entsprechend sucht Paul de Man in Kleists Gespräch *Über das Marionettentheater* die Logik einer Tropologie zu begründen, die die Beweiskraft der Behauptungen über die mathematische Natur der Bewegung der tanzenden Marionette so zuverlässig entkräftet, daß diese schließlich paradox erscheinen müssen. Die entsprechende Erklärung de Mans wird im folgenden *in extenso* zitiert, weil sich die vorliegende Arbeit an ihr orientiert:

»Da der Begriff des Arguments im Verlauf des Textes selbst mit dem von mathematischer Berechnung und Beweis gleichgesetzt wird, ergibt sich als eine Spannung des Textes die zwischen einer Behauptung, wie sie die oben zitierte³ über die Unendlichkeit darstellt, und den formalen Verfahren, die erlauben, diese Behauptung aufzustellen und zu verstehen. In einer Berechnung oder einem mathematischen Beweis determinieren sich die hermeneutischen, wenn man so will, und die poetischen Akte (wenn man diese als formale Verfahren betrachtet, die von ihrer semantischen Funktion unabhängig sind) in strenger

1 Vgl.: Karl Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt a. Main 1989.

2 Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung: Kleists »Über das Marionettentheater«*, a. a. O., S. 209.

3 Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung*, a. a. O. S. 208f.

Wechselseitigkeit. Doch in einer anderen Form der Erkenntnis und der Darstellung, wie die Erzählung sie bietet, kann dieses Modell der Wechselbestimmung nicht als selbstverständlich gelten, denn es ist nicht das einzige generative Prinzip der Rede. Und obwohl sich behaupten läßt, daß das *Marionettentheater* vom Beweis handelt, ist es selbst nicht als ein solcher aufgebaut, sondern als eine – sehr vertrackte – Geschichte oder Trope eines solchen Beweises.«¹

Wollte man demnach, in der Fortführung der genannten Forschungstendenz, nach den Bedingungen fragen, die die Vermittlung von Logik und Rhetorik in der Darstellung von Tanzbewegungen im Text erlaubt, wäre nach dem Verfahren William Rays vorzugehen, der vorschlägt, im Umweg über die rhetorische Figur den Zugang zum verschlossenen Argument des Textes zu suchen: »It is possible to circumvent the circular arguments by ignoring their surface thematics in favour of their figural structure.«² Zu fragen wäre also nach der figurativen Struktur des Kleistschen Textes, der sich in seiner bildsprachlichen Argumentationsweise der dargestellten Bewegung anzunähern versucht. Wie wird, um mit de Man fortzufahren, aus dem argumentativ geführten Beweis einer Bewegungsfunktion die »Geschichte oder Trope eines solchen Beweises«?

Dem Text des *Marionettentheaters* liegt eine gewisse Ökonomie der Bildlichkeit zugrunde, die in allen Darstellungen von Bewegung einen verbindlichen Zusammenhang stiftet. Die Darstellungsmodelle, deren sich die argumentierenden Personen bedienen, um das Phänomen der Bewegung zu ergründen, sind der Struktur nach der Hypotyposis verwandt, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* als Anschauung bezeichnet hat, »die man Begriffen a priori unterlegt«.³ Diese Hypotypose kann nach Kant schematischer oder symbolischer Art sein, je nachdem ob sie den exemplarischen Charakter des Bildes hervorhebt oder aber dem ideellen Vergleich analoger Bilder dient.

- 1 Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung: Kleists »Über das Marionettentheater«*, a. a. O., S. 209f. »Since the very concept of argument is equated, in the body of the text, with mathematical computation and proof, one of the tensions in the text certainly occurs between a statement such as the one on infinity quoted above, and the formal procedures that allow one to reach and understand this statement. In a computation or a mathematical proof, the meaning and the procedure by which it is reached, the hermeneutics, if one wishes, and the poetics (as formal procedure considered independently of its semantic function), entirely codetermine each other. But in another mode of cognition and of exposition, such as narrative, this mutual supportiveness cannot be taken for granted, since it is not the only generative principle of the discourse. And although *Marionettentheater* can be said to be about proof, it is not set up as one but as the story or trope of such a demonstration, and a very cagy story at that.« [Paul de Man: *Aesthetic Formalization: Kleist's »Über das Marionettentheater«*, in: ders.: *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, S. 263–290 (S. 267)]
- 2 William Ray: *Suspended in the Mirror: Language and the Self in Kleist's »Über das Marionettentheater«*, a. a. O., S. 531.
- 3 »Alle Hypotypose (Darstellung, subjecto sub adspectum), als Versinnlichung« wird von Kant als Verfahren der Urteilskraft betrachtet, das dem gedachten Begriff eine analoge sinnliche Anschauung unterlegt, die »mit ihm bloß der Regel dieses Verfahrens, nicht der Anschauung selbst, mithin bloß der Form der Reflexion, nicht dem Inhalte nach, übereinkommt.« [Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., S. 459]

Der oftmals erwähnte »Metapher- und Formelcharakter des Aufsatzes«¹ *Über das Marionettentheater* liegt in seiner besonderen Disposition zur Hypotypose begründet, was allerdings noch wenig erklärt. Der ausgeprägte Hang dieses Textes zum Vergleich und zur Analogie subsumiert die dargestellte Bewegung unter einen ganz bestimmten Aspekt ihrer Darstellung, der dann mit großem Interesse von den Gesprächspartnern erörtert wird. Dies verleiht der Darstellung jene für Kleist als charakteristisch bezeichnete Ökonomie der Sprachbilder. Ilse Graham stellt in diesem Zusammenhang fest, daß die Bewegungen der Figuren in Kleists *Marionettentheater* »are performed with the highest degree of economy«², und Klaus-Christof Scheffels bestimmt diesen Hang zur bildlichen Ökonomisierung dahingehend, daß »nicht die Bewegung für Kleist das Interessante zu sein [scheint], sondern ihre Reduktion«.³

Der reduzierenden Ökonomie der Sprachbilder gilt es im folgenden nachzugehen. Von Interesse soll insbesondere die paradoxe Gestalt dieser der Darstellung der Bewegung unterlegten Bildlichkeit im Gespräch *Über das Marionettentheater* sein. Es gehört zur hier verfochtenen These, daß das Paradoxon darin die Funktion eines »rationalen Mechanismus« erfüllt, der jene Utopie menschlicher Bewegungsfreiheit, wie sie noch in Schillers idealistischem Begriff von der »Schönheit der Bewegung« zum Ausdruck kommt, unterminiert und in seine ästhetischen Schranken weist.

Für die drei Teile des *Marionettentheaters* lassen sich auch drei Vorgänge unterscheiden, durch die eine Darstellung der Bewegung zur paradoxen Gestalt wird: Wenn sie es unternimmt, die natürliche Konstitution der Bewegung zu mechanisieren, wenn die natürliche Konstitution der Bewegung rationalisiert und wenn die natürliche Konstitution der Bewegung anthropomorphisiert wird. Im *Marionettentheater* unternimmt Kleist den Versuch, den »rationalen Mechanismus« im Paradox dieser verschiedenen Formen ästhetischer Idealisierung von Bewegung darzustellen. In jedem Falle widerspricht die Bildlichkeit, in die die Bewegung sprachlich gefaßt wird, dem Ideal, das sie beschreibt.

Bei seinen Studien zu den *Erzählungen Heinrich von Kleists* hat Bernd Fischer in dieser paradoxen Darstellung von Idealen wohl zu Recht eine »ironische Metaphysik« entdeckt, wenn Kleist sich der subvertierenden Wirkung einer konträren Bildlichkeit für die Logik einer Aussage bediene.⁴ Kleists Ironie bestehe gerade darin, »daß er das utopische Klischee mit der Metapher seines Gegenteils verbindet und so beide unterminiert« [ebd.].

1 Helmut Sembdner: *In Sachen Kleist, Beiträge zur Forschung*, München 1984 (2. Aufl.), S. 145.

2 Ilse Graham: *Heinrich von Kleist: Word into Flesh: A Poet's Quest for the Symbol*, De Gruyter, Berlin/New York 1977, S. 23.

3 Klaus-Christof Scheffels: *Rückzug. Zur Negierung von Raum- und Körperordnungen im Werk Heinrich von Kleists*, Europäische Hochschulschriften, Reihe I, 1, Bd. 921, P. Lang, Frankfurt a. Main/Bern/New York 1977, S. 332.

4 Bernd Fischer: *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*, W. Fink, München 1988, S.153.

Wer regiert die Tanzfigur?

Schon die erste Betrachtung des Tanzes gilt einem Bild. Befragt nach der Grazie im Tanz der Marionetten, skizziert der Ich-Erzähler ein Tableau von vier die Ronde tanzenden Bauern. Er vergleicht sie mit einer Szenerie nach David Teniers, in dessen Malerei, wie es heißt, der pantomimische Tanz nicht hätte hübscher ausfallen können.

Bereits diese erste Umsetzung des Dargestellten in den Rahmen einer zweidimensionalen Darstellungsform, wie die der Malerei, läßt darin jede Bewegung erstarren, um dafür aber den Genrecharakter der Situation um so deutlicher ans Licht zu bringen.¹ Als Abbild des Kunstwerkes wird die Szenerie ihrer eigenen Originalität beraubt, doch erst durch diese Gegenüberstellung in ihrer Bildlichkeit erkennbar.

Kleist hat in seinem *Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler* [II, 336f.], der einen Monat vor der Veröffentlichung des *Marionettentheaters* erschien, über diese Kunst der Darstellung von und in Bildern geschrieben. Die Vorbilder der Malerei, heißt es in dieser kleinen kunsttheoretischen Betrachtung, verführten zu ihrer mimetischen Nachahmung, die aber so lange nur epigonale Kopiaturs bleibe, als bis sie sich durch die Kraft eines Gegenentwurfes schöpferisch befreie. Sie setzten so die entscheidende Gegenkraft in Bewegung, die auch hier »in diametral entgegengesetzter Richtung« verlaufe. Um ein neues Original zu schaffen, gälte es, mit dem Rücken gegen das Abbild zu einer Darstellung zu finden, »deren wesentliches Stück die Erfindung nach eigentümlichen Gesetzen ist.«² Davon ausgehend läßt sich sagen, auch der pantomimische Tanz der Marionetten richte sich nach diesen eigentümlichen Gesetzen, die sich aus der diametralen Entgegensetzung der zweidimensionalen Darstellung im Bild Teniers und der Kleistschen Prosa kontrastiv ergeben.

Sich einer eingehenderen Auseinandersetzung über das Bild entziehend, läßt der Erzähler an dieser Stelle den Faden seines Gedankens abreißen, und er erkundigt sich statt dessen bei Herrn C. nach dem Mechanismus der Figuren. Die Hypotypose, deren sich der Tänzer der Oper nun seinerseits bedient, um den Mechanismus der tanzenden Marionette zu beschreiben, ist schematischer Art.³ Die komplexe Bewegung des Marionettenkörpers faßt er nicht als Summe

1 Zum Genrecharakter dieser Szenerie vgl.: Hélène Cixious: *Les Marionnettes*, in: *Prenoms de personne*, Paris 1974, S. 127-152.

2 Vgl. darüber hinaus v.a. die kleineren Schriften von kunsttheoretischem Charakter: *Brief eines Malers an seinen Sohn* [II, 328f.], *Brief eines Dichters an einen anderen* [II, 347ff.] sowie die *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* [II, 327f.], in der Kleist sich den Aufsatz Clemens Brentanos aneignet, indem er »eine ganz neue Bahn im Felde seiner [C. D. Friedrichs; d. V.] Kunst« beschreibt.

3 Die schematische Hypotypose kann mit Kant als Darstellung *sub aspectum* bezeichnet werden, womit einem Begriff »die korrespondierende Anschauung a priori gegeben wird«, etwa durch visualisierbare algebraische oder geometrische Zeichen. [Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O.]

aller Einzelbewegungen der Puppenglieder auf, sondern als komplexe Folge einfacher, mit Mitteln der darstellenden Geometrie beschreibbarer Bewegungsebenen, die, wie er betont, wiederum in arithmetischen Relationen zueinander stünden. Schematisierend auf die Ökonomie der Formel zurückgreifend, wären komplexe Bewegungen dieser Art zu analysieren, andernfalls man sich genötigt sähe, jede Ursache unmittelbar mit ihrer Wirkung zu verknüpfen und so gewissermaßen die Finger des Maschinisten durch »Myriaden von Fäden« [II, 339] mit den Endpunkten der einzelnen Puppenglieder zu verbinden.

Dieses Abweichen der analytischen Begrifflichkeit von der Phänomenologie der Marionette ist nicht ohne Belang. Solches Verfahren verspricht – wie es die zeitgenössische Logik nach Leibniz für die analytischen Vorgänge in Mathematik und Physik verlangte –, den Mechanismus des Puppentanzes durch distinktive Operationsschritte zu definieren, die es erlauben, komplexe Bewegungen durch eine endliche Folge von Transformationsregeln in stringenter Weise zu beschreiben.¹ Diese Entkoppelung der logisch formalisierbaren Komponenten des Tanzes von dessen sinnlicher Anschauung kann auch im Zusammenhang des Kleistschen Aufsatzes als epistemologisches Experiment betrachtet werden, weil es die in der zeitgenössischen Physik geltende Idee der Formalisierung auf ästhetisches Terrain überträgt. Zudem tritt der Erzähler an dieses Experiment mit der Erwartung heran, auch das »Vergnügen« an der Darstellung des Marionettentanzes in seiner logischen Struktur zu erhellen. Insofern darf der Vorahnung des Erzählers ein gewisses Gewicht beigemessen werden, dem die Äußerungen des Herrn C. »mehr, als ein bloßer Einfall« scheinen [II, 339].

In der Tat sucht der Tänzer der Oper nach dem Algorithmus der Darstellung des Tanzes. Dieser Algorithmus hätte die Bewegung des Tanzes in streng hierarchischer Ordnung zu beschreiben, wobei jedes Glied der Darstellung einer bestimmten Regel subsumierbar sein sollte. Dazu sind die Konstituenten der Bewegung auf der Projektion von drei Ebenen zu denken: Die Fingerbewegungen des Maschinisten stehen im Scheitelpunkt der supponierten Projektion (3. Ebene) und regulieren von hier aus den Schwerpunkt der Marionette (2. Ebene), deren schlenkernde Glieder (1. Ebene) wiederum vom Regulativ der Bewegung ebendieses Schwerpunktes abhängen. Anders als in der Phänomenologie des Marionettentanzes besteht in diesem gedachten Modell also keine unmittelbare Beziehung zwischen dem Maschinisten und den Gliedern der Puppe.

1 Dieses formalisierende Lösungsverfahren geht auf die *Characteristica universalis* Leibniz' zurück und hat die mathematische Logik fortan entscheidend bestimmt. In ihrer Geschichte der Idee der Formalisierung spricht Sybille Krämer in diesem Zusammenhang von einem »intuitiven Algorithmusbegriff«. »Von einer algorithmischen Lösung sprechen wir, wenn wir ein eindeutiges (Rechen-)Verfahren angeben können, wie die Lösung des Problems erreicht werden kann.« [Sybille Krämer: *Symbolische Maschinen. Die Idee der Formalisierung in geschichtlichem Abriss*, Darmstadt 1988, S. 159]

Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst. Er setzte hinzu, daß diese Bewegung sehr einfach wäre; daß jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer geraden Linie bewegt wird, die Glieder schon Kurven beschrieben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre. [...]

Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er glaube, in den meisten Fällen gerad. In den Fällen, wo sie krumm sei, scheine das Gesetz ihrer Krümmung wenigstens von der ersten oder höchstens von der zweiten Ordnung; und auch in diesem letzten Fall nur elliptisch, welche Form der Bewegung den Spitzen des menschlichen Körpers überhaupt die natürliche sei, und also dem Maschinisten keine große Kunst koste, sie zu verzeichnen.

Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der Weg der Seele des Tänzers; und er zweifle, daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h. mit andern Worten tanzt.

[...] Da der Maschinist nun schlechthin keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen [den Schwerpunkt; d.V.]: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; [...]. [II, 339f.]

Folgt man dem Bewegungsmodell des Herrn C., fällt zunächst auf, daß eine mechanistische Terminologie an die Stelle der vorgängigen Vitalität des bäuerlichen Tanzes gerückt ist. Der Tanz ist hier weder Ausdruck einer auf die Puppe übertragenen Impression noch etwa einer subjektgewollten Expression, ja der Tanz scheint überhaupt aufgehört zu haben, Bedeutungen zu entfalten.

Dem Vitalen entzogen, werden die toten Glieder zu Wirkungen eines Regulativs, dem sie passiv und bar jedes Eigenwillens in den vorgeschriebenen Bahnen folgen. Allemaal unbelebt, wie Marionetten in ihrer physischen Konstitution ja sind, entzieht ihnen die Beschreibung des Herrn C. jede anthropomorphisierende Illusion, die sonst auf das Puppenspiel übertragen wird, um das theatralische Erlebnis einer genuin selbstbewegten Identität zu bewirken. Die Rede des Herrn C. nimmt so dem Marionettentheater zunächst die Dramatik der Selbsterfahrung des Menschen und stellt an dessen Stelle die nackte Struktur. Derart präpariert, kann die Puppe endlich Gegenstand logischer Betrachtungen des bewegten Körpers werden; ihr Tanz sieht sich nunmehr ganz ins »Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt«, wie es anschließend heißt [II, 340].

Anders als die Puppenglieder verhält sich die deskriptive Analyse des Herrn C. aber nicht passiv zu den Regulativen der Bewegung, sondern sie unterlegt

ihnen aktiv die schematischen Formen von Punkten, Linien, Kurven und arithmetischen Graphen. Diese Formen lassen sich, wie erwähnt, auf drei Ebenen lokalisieren, deren erste durch den sichtbaren Gliederschwung der Puppe markiert wird. Der hier zugrunde gelegte Graph ist die »Kurve«, deren spezifische Form eine abhängige Variable des linienförmig geführten Schwerpunktes darstellt. Seine äußere Manifestation erfährt dieser Graph in dem Maß, als er durch die Formel des Schwerpunktes, des Regulativs der zweiten Ebene, »im Innern der Figur« definiert wird. In formaler Abhängigkeit von der Bewegung des Schwerpunktes beginnen die Glieder, um eine Vertikalachse pendelnd, den Graphen ihrer eigenen Bewegung zu »beschreiben«. Als beschreibende Instrumente markieren so die Glieder der Puppe mit ihrem Tanz zugleich auch den Akt des Schreibens in die Darstellung mit ein. Sie beschreiben ein Schreiben als Wirkung eines Regulativs, das außerhalb ihrer selbst definiert ist und das an Kleists Sentenz aus dem Zusammenhang der *Allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden* erinnert, es sei »allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß« [II, 323].

Auch das Regulativ dieses Beschreibens ist den beschreibenden Puppengliedern primär äußerlich. Die Kurven, die sie beschreiben, werden ihrerseits von einer Bewegung regiert, die auf höherem Niveau in Form von geraden Linien oder Kurven verläuft. Auch dieser Graph des Schwerpunktes »beschreibt« auf der zweiten Ebene einer Vertikalprojektion eine Bewegung, deren Regulativ er selbst in seiner Definition nicht umfaßt. Auch die Bewegung des Schwerpunktes bildet eine abhängige Variable des Regulativs, das auf höherem Niveau seine Wirksamkeit entfaltet, nämlich in den steuernden Handbewegungen des Maschinisten. »Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat«, findet das »Gesetz ihrer Krümmung« außerhalb ihrer selbst.

Die logische Struktur, deren sich der Tänzer, Herr C., zur beschreibenden Analyse der Tanzbewegung bedient, läßt sich mit diesem Parallelogramm der Kräfte darstellen. Die Graphen, die auf den projizierten Ebenen beschrieben sind, werden als besonders »einfach« ausgegeben und sind keineswegs autonome Träger ihrer Bewegung, sondern beziehen die Koordination der Spur ihrer Bewegung von einer Formel, die außerhalb ihres eigenen Definitionsbereiches zu liegen kommt. Die Bewegungen auf der Ebene der Puppenglieder und auf derjenigen des Schwerpunktes unterscheiden sich qualitativ insofern, als die ersten visueller, die zweiten algebraischer Art sind. Der Graph des Schwerpunktes, der die Bewegung auf der zweiten Ebene beschreibt, ist gattungsgemäß ein abstrakter Formbegriff und kann als gerade Linie eine Kurve erster Ordnung, als Kegelschnitt, wie der Kreis oder die Ellipse, eine Kurve zweiter Ordnung sein.¹ Solange der »Schwerpunkt der Bewegung« eine Gerade beschreibt, kann

1 Es ist mehrfach darauf hingewiesen worden, daß der geometrischen Beschreibung im Kleistschen Text an der besprochenen Stelle die Genauigkeit fehlt, etwa dort, wo von der krummen Linie die Rede ist, die »wenigstens von der ersten [...] Ordnung« sei, was sie definitionsgemäß nicht sein kann. Die Korrektheit des mathematischen Argumentes ist demnach an dieser Stelle beschädigt,

angenommen werden, daß ihm die Puppenglieder auf der ersten Projektionsebene in Form eines einfachen oder zusammengesetzten Kurvenbogens folgen; ist der Graph auf der zweiten Ebene aber von der zweiten Ordnung, dann folgt daraus, daß die Puppenglieder den Weg einer komplexen geschlossenen Kurve beschreiben, die dem Grundriß eines Tanzes in der Tat sehr »ähnlich« wird.

Der gesamte Erklärungsdruck der Beweisführung des Herrn C. lastet nunmehr auf der Definition, die die Bewegung des Schwerpunktes dieser Marionette bestimmt. Gemäß der induktiven Struktur seines deskriptiven Verfahrens, das von der Beschreibung der bewegten Puppenglieder auf deren Funktion abstrahiert, wäre zu erwarten, daß die Operation auf der zweiten Projektionsebene wiederum als abhängige Variable der dritten Ebene, also der Finger des Puppenspieler, erscheint, um von dort aus den Schwerpunkt der Bewegung, wie es heißt, »in dem Innern der Figur, zu regieren«.

Mit einer schlüssigen Definition des kunstfertigen Fingerspiels eines geübten Marionettisten hätte hier die logische Argumentation des Herrn C. zur Konklusion in einer beweismächtigen Formel finden können. Der analytische Nachweis einer formal geregelten Struktur im Marionettentheater, der darüber hinaus noch analoge Rückschlüsse bezüglich der Form des menschlichen Tanzes erlaubt hätte, würde seine Wirkung auf den aufgeklärten Zuhörer gewiß nicht verfehlt haben. Doch Kleist entzieht sich dieser Pointe.

Allein daß der logisch ambitionierte Tänzer der Oper zögert, diesen Schluß zu ziehen, ist signifikant. Der Bruch in der Stringenz seiner Argumentation wird durch eine irritierende Intervention des Ich-Erzählers verursacht; durch die Frage nämlich, »ob er glaube, daß der Maschinist, der diese Puppen regierte, selbst ein Tänzer sein, oder wenigstens einen Begriff vom Schönen im Tanz haben müsse?« [II, 340]. Gedeckt durch die Frage nach dem Schönen in der Darstellung des Tanzes, zielt die Intervention des Ich-Erzählers nach dem logischen Standort des Subjekts, das den Tanz »regiert«. Der Einwand trifft mit der Frage nach dem »Begriff des Schönen« präzise auf eine entscheidende Voraussetzung des logischen Beweisverfahrens des Herrn C., wobei dadurch eine Eigendefinition des Theoretikers erzwungen wird. Fragend wird so der Ort des Theoretikers als eigentlicher Regensitz abstrakter Bewegungsgesetze bezeichnet und in diesem die Position des Maschinisten von derjenigen des Tänzers abgeschieden.

Zu bedenken ist an dieser Stelle, zugleich mit dem Begriff des Schönen, ob mit einer formalen Berechnung die Bewegung des Tanzes schon gültig beschrieben werden könne oder ob erst innerhalb eines ästhetischen Modells die Logik des Tanzes in seiner begrifflichen Darstellung zu verwirklichen sei. Im ersten Falle genügte es, Maschinist einer toten, selbst inaktiven Bewegung zu sein, im zweiten Falle aber hätte der Tänzer selbst als ästhetisches Modell seiner Dar-

ohne dabei das Modell der Bewegungslogik aber grundsätzlich zu gefährden. Vgl. dazu H. Sembdners Kommentar zum *Marionettentheater* [II, 930], sowie Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung: Kleists »Über das Marionettentheater«*, a. a. O., S. 233.

stellung zu dienen. Der Ich-Erzähler inszeniert damit eine Ausschließlichkeit von Maschinist und Tänzer im Tanz der Marionette – *tertium non datur*.

Nun wird einsehbar, daß die irritierende Frage des Ich-Erzählers nach der logischen Unverträglichkeit der Positionen von Tänzer oder Maschinist als Regenten der dargestellten Tanzbewegung anvisiert. Wäre der Puppenspieler als Maschinist von der mechanischen Seite her zwar noch in der Lage, eine Definition seiner eigenen beherrschenden Bewegungen zu geben, so könnte doch gegebenenfalls auch eine Maschine – ohne jeglichen Begriff vom Schönen im Tanz – an seine Stelle treten, womit auch gesagt wird, daß die Subjektivität des Maschinisten immer außerhalb der Darstellung stünde. Als Tänzer aber müßte der Puppenspieler ein Teil des zu beschreibenden Modells des Tanzes sein und wäre damit nicht in der Lage, außerhalb seiner Darstellung zu stehen.

An dieser Frage des Ich-Erzählers nach dem darstellungstheoretischen Standort des den Tanz kontrollierenden Maschinisten oder des Tänzers zerbricht die Integrität der logischen Beweisführung des Herrn C. – Und zwar nicht zufällig an derjenigen Stelle, an der es gilt, das logische Regulativ für den »Schwerpunkt der Bewegung« zu definieren. Die Frage nach der ästhetischen Begrifflichkeit führt in die Sackgasse einer Aporie, die darin besteht, den darstellungstheoretischen Standort außerhalb dieser Tanzbewegung zu definieren, während der Theoretiker sich selbst, den »Weg der Seele des Tänzers« zu finden, »in den Schwerpunkt der Marionette« hineinversetzen müsse. Zur Positionierung seines darstellungstheoretischen Standortes müßte der Theoretiker innerhalb des gleichen ästhetischen Modell agieren, das er abstrakt beschreibt, und sich dadurch selbst der Falsifizierbarkeit dieses Modells berauben.

In dem Maße, wie der Maschinist, in seiner Einswerdung mit der Seele des Tänzers, sich selbst in die indefinible Nullstelle der Puppe »versetzt«, in diesen schwebend-bewegten Punkt der scheinbar schwerelos tanzenden Marionette, stellt sich von logischer Seite her sogleich die Frage: »Wer ist der Tänzer dieses Tanzes?« Der Maschinist käme, der Argumentationslogik Herrn C.s folgend, als außenstehendes Regulativ der Bewegung und Regent seiner Puppen nicht mehr in Frage. Als Tänzer ein Teil des zu definierenden Bewegungsmodells kostete es ihn im Gegenteil eine große Kunst, mit den kreisenden Pendeln fortanzend, den »Schwerpunkt der Bewegung« zu verzeichnen, dessen Regent am Scheitelpunkt des Pendels er doch wäre.

In der Tat versuchte dabei der Logiker und Maschinist mit *anderen* Bewegungen zu tanzen als denjenigen, die er selbst zu beherrschen in der Lage wäre. So bleibt der Tänzer immer die »andere« Seite des Maschinisten. Und tatsächlich schlägt der Text nirgends so heftig ins »Andere« um wie an dieser Stelle. Wo die »Seele« des Tänzers sich in eins mit dem Maschinisten im »Schwerpunkt der Bewegung« befindet, verliert der Maschinist, der »vermitteltst des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in der Gewalt hat, als diesen« [II, 341], die Herrschaft über den Schwerpunkt seiner Argumentation und wird seinerseits zum Bestandteil des tropologischen Modells, an dessen Fäden er den Tanz der Marionette zu manipulieren scheint.

Mit der Frage nach dem Tänzer des Tanzes ist somit der darstellungstheoretische Standort bezeichnet, an dem die Einheit des Maschinisten mit dem Tänzer als einer Identität nicht mehr zu halten ist.¹ »Genau an dieser Stelle, hinter dem aus der Argumentation verschwindenden Maschinisten«, schließt Beda Allemann in seinem Kommentar zu Kleists Aufsatz, »verbirgt sich das poetologische Problem.«² Allemann versteht das poetologische Problem als Chiasmus von menschlicher Bewegung und der Bewegung des Textes, wenn er schreibt, »daß selbst die komplexeste und am wenigsten leicht zu durchschauende aller menschlichen Bewegungen, die Bewegung eines poetischen Textes nach Analogie des Textes zu begreifen ist« [ebd.].

Der Theoretiker, der in Kleists *Marionettentheater* Bewegung beschreibt, ist demnach in dem Augenblick am wenigsten durchschaubar, als er selbst vollzieht, was er zur Darstellung bringt – genau dann nämlich, da er, wie es im Text heißt, »mit andern Worten, tanzt« [II, 340]. Wenn hier auch das logisch konstruierte Argument des Herrn C. zusammenbricht, weil es seinen Archimedischen Punkt suspendiert, wird es deshalb nicht weniger ästhetisch zu nennen sein. Wo der Theoretiker sich als partizipierendes Moment in das eigene Ver-

1 Die Feststellung, daß das Subjekt des Maschinisten nicht zugleich im Objekt der Marionette sein kann, widerspricht nur teilweise der Beobachtung Betina Schultes, die in ihrer Studie *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists* (1988) gerade die Identität von »Form und Inhalt«, »Innen und Außen« im Text des *Marionettentheaters* belegt. »Im Tanz-Ideal des »Marionettentheaters«, schreibt Schulte, »fließen Ästhetik und Identitätsfrage zusammen: Der Tanz ist höchste Kunst, weil er vollendeter Ausdruck von Unmittelbarkeit ist, – wie umgekehrt die vollendete Lösung der Paradoxie von Unmittelbarkeit und Vermittlung nur in der Kunst (des Tanzes) zu gelingen scheint.« (234) Die Differenz besteht in der Annahme, daß sich die Paradoxien in dieser Darstellung des Tanzes auf logischer Ebene abspielen und erst in ästhetischer Hinsicht zu einer Vermittlung finden. Das poetologische Problem besteht in der Darstellung des Subjekts im Objekt, oder mit anderen Worten: in der scheinbaren Lösung der logischen Paradoxie durch die Formen ihrer ästhetischen und rhetorischen Vermittlung.

In diese Richtung hat auch Alexander Weigel argumentiert, der in seinem Aufsatz *Der Schauspieler als Maschinist* gegen die vereinfachende Identifikationshypothese von Darsteller mit dem Dargestellten das Wort ergreift: »Es handelt sich bei dem von Kleist gemeinten »Hineinversetzen« in den Schwerpunkt aber ganz offenbar nicht um eine einfache »Identifikation« des Darstellers mit dem Dargestellten. Vielmehr werden dabei die Subjektivität des Darstellers (Maschinist) und die Objektivität der dramatischen Figur (Marionette) unterschieden und in ein wechselseitiges Verhältnis gebracht. In ihm würde dementsprechend nicht nur der Schauspieler die Figur bewegen, sondern, bildlich gesprochen, auch von ihr bewegt werden.« [S. 279] In dieser Umkehrbarkeit der Relation von *actio* und *reactio* sieht Weigel Kleists gedankliche Innovation: »[...] nach ihm ist nicht mehr allein, wie in der bisherigen literarischen Tradition und Metaphorik, die Marionette vom Maschinisten abhängig, sondern auch der Maschinist von der Marionette.« [S. 276] Daß allerdings mit der kausalen Revertierbarkeit von Ursache und Wirkung auch die Positionen von Subjektivität des Darstellers und Objektivität der Marionette in Mitleidenschaft gezogen und somit darstellungslogisch außer Kraft gesetzt werden, ist Weigel entgangen. [Alexander Weigel: *Der Schauspieler als Maschinist. Heinrich von Kleists »Über das Marionettentheater« und das »Königliche Nationaltheater«, in: Dirk Grathoff (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, Westdeutscher Verlag, Opladen 1988, S. 263-281]*

2 Beda Allemann: *Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch »Über das Marionettentheater«, in: Kleist-Jahrbuch 1981/82, herausgegeben von H. J. Kreutzer, Berlin 1983, S. 61.*

fahren seiner Praxis impliziert und sich, wie der Tänzer, als Teil des zu beschreibenden Modells des Tanzes begreift und darin einschreibt, wird er – qua Darstellung und damit für den Leser – zum ästhetischen Darsteller einer Tanzbewegung. Von diesem Moment an kann gesagt werden: Der Theoretiker *ist* der Tanz, den er darstellt. Dieses Moment des Umkippens von Theorie in Praxis ist ästhetischer und, textspezifisch gesehen, figurativer Art. Paul de Man schreibt dazu, die »Seele« des Tänzers werde als metaphorisches Produkt lesbar, das aus der »Substitution der Bewegung der Marionetten durch das Bewußtsein des Puppenspielers«¹ resultiert. Genaugenommen wird aber das Bewußtsein des Maschinisten in dem Maß außer Kraft gesetzt, als es sich in die Metaphorik der Beschreibung seines Objektes, nämlich »in den Schwerpunkt der Marionette[,] versetzt« und damit die Herrschaft über die geometrische Choreographie des Tanzes verliert. Die Frage des Ich-Erzählers wird von Herrn C. dadurch beantwortet, daß der Maschinist insofern einen »Begriff vom Schönen im Tanz« erlange, als er ein Teil der Tanz-Maschine wird, die er zuerst nur regiert. Verliert er die logische Herrschaft über den Tanz der Marionette, wird Herr C. zum logischen Produkt seiner symbolischen Hypotypose und damit zu dem Tänzer, als der er schließlich im Aufsatz figuriert.

Das Umkippen des Theoretikers in die Praxis seines Bewegungsmodells wird im Gespräch *Über das Marionettentheater* durch die sokratische Frage nach dem »Begriff des Schönen« ausgelöst und ist damit eine genuin ästhetische: Der Tänzer wird zum Tanz, indem er ihn darstellt; aber der Maschinist wird zum Tänzer, wenn er den archimedischen Ort seiner Beschreibung durch den Tanz substituiert. Die Darstellung legt die scheinbar unproblematische Einheit des Tänzers mit der Beschreibung des Tanzes in paradoxaler Weise offen – sie zeigt die Unmöglichkeit zu tanzen und zu beschreiben zugleich.

Es ist kennzeichnend, daß das Subjekt der Rede, Herr C., der von der Frage nach der ästhetischen Beschaffenheit des Diskurses über den Tanz getroffen wird, selbst ein Tänzer ist und so der Reiß, der durch die logische Beschreibung der Tanzbewegung geht, auch seine Identität als Ort des Sprechens in Mitleidenschaft zieht. Der erste Tänzer der Oper von M., setzt das »außerordentliche Glück«, das er bei seinem Publikum zu machen pflegt [II, 338], der analytischen Reflexion aus, und er tut dies im klaren Bewußtsein für die äußerste Gefährdung – dem Verlust seiner Grazie – der er dieses Glück ausliefert. Für seinen Diskurs gilt, was William Ray für das dezentrierte »linguistische Selbst« des Kleistschen Aufsatzes festgestellt hat: »[...] the linguistic self of the »Marionettentheater« cannot conceive of, much less attain, the central unity of Beauty and Truth. A function of differentiation and displacement, he cannot bring the two founding notions of his identity into congruence, but remains doomed to pursue each separately and in contradiction to the other.«²

1 Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung: Kleists »Über das Marionettentheater«*, a. a. O., S. 230.

2 William Ray: *Suspended in the Mirror: Language and the Self in Kleist's »Über das Marionettentheater«*, in: *Studies of Romanticism*, Vol. 18, Nr. 4, 1979, S. 539.

Das Dilemma, in dem sich der erfolgreiche Tänzer der Oper befindet – dem Weg der Logik zu folgen unter der Gefahr, die Grazie seiner Bewegung einzubüßen, oder aber den Weg der Ästhetik zu beschreiten auf die Gefahr hin, daß sich die gültige Formel der Bewegung nicht findet – spiegelt mit erstaunlicher Genauigkeit das Dilemma, in dem sich Kleist als junger Kadett in Potsdam beim Abschluß seiner Studienzeit befindet. Der späte Text des *Marionettentheaters* scheint mit derselben Entscheidung zu ringen wie der erwähnte frühe Aufsatz, *den sichern Weg des Glücks zu finden*, und wie sein autobiographisches Pendant, der »Bekennnisbrief« vom 19. März 1799. Wenn etwa im *Marionettentheater* von Zahlen, Logarithmen und den Graphen der Kegelschnitte die Rede ist und Herr C. daran verzweifelt, in streng logischer Induktion den Beweis für eine Formalisierung der Tanzbewegung zu erbringen, findet dies in der »autobiographischen« Beschreibung des Studiengangs durch den jungen Kleist sein Äquivalent. Kleist hat seine akademische Laufbahn darauf eingeschränkt, er sei in ihr »nicht weiter vorgerückt, als in jener Wissenschaft bis zur Vollendung der gemischten Arithmetik –, mit Einschluß der geometrischen Reihen und einigem der Geometrie, sowie dieser nicht ganz bis zur Vollendung der reinen Logik« [II, 480]. Bis hin zum Abbruch des Weges kurz vor Vollendung der reinen Logik ist der Werdegang im frühen und im späten Text Punkt für Punkt vergleichbar. Während den jungen Kleist noch die »goldne Abhängigkeit von der Herrschaft der Vernunft« [II, 484] abgeschreckt hat, den Schritt zur Vollendung der formalen Logik zu tun, ist es im Text *Über das Marionettentheater* die Frage nach dem »Begriff des Schönen«, bei dem die Argumentation des Herrn C. kurz vor seiner Konklusion ins Stocken gerät.

Mechanisierung der Figuren

Die Frage nach der Rationalisierbarkeit des Schönen in der Ästhetik der Tanzbewegung spaltet den Diskurs des Tänzers der Oper von M., indem sie das Subjekt der Beschreibung reflektiert. Es scheint diese Reflexion auf das Subjekt der Rede zu sein, die auf der Ebene des Beschreibenden den Tänzer vom Maschinisten trennt. Auf der Ebene der beschriebenen Bewegung entzieht die schematische Hypotypose den Tanz der Marionette all seiner anthropomorphisierenden Illusion, indem sie der pendelartigen Bewegung toter Glieder deskriptive Parameter der Geometrie unterlegt.

Als mechanisches Modell ohne jegliches Bewußtsein wirft die Marionette alle Nachteile des menschlichen Tänzers von sich ab. Weil sie sich »niemals zierte«, läuft sie nicht in Gefahr, sich durch eine nach individueller Selbständigkeit drängenden »vis motrix« von ihrem »Schwerpunkt der Bewegung« zu entfernen und ihren mechanisch geregelten Schwung zu verlieren. Ein derart geometrisierter Marionettenkörper würde durch Übertragung menschlicher Qualitäten nur seiner reflexionslosen Bewegungsfreiheit beraubt. Frei von anthropomorphisierenden Zuschreibungen, besitzt dieser Puppenkörper jene »Seele« genannte »vis motrix« einzig kraft der Metapher, die die Substitution der »Linie, die den Schwerpunkt zu beschreiben hat«, durch »den Weg der Seele des Tänzers« [II, 340] leistet. Die geometrischen Formen werden in dem Augenblick zur Spur eines beseelten Tänzers, da der physikalische Schwerpunkt der Figur – qua Analogie der geometrischen mit der natürlichen Form – eine Linie »zu beschreiben hat«.

Der rhetorische Kunstgriff Kleists besteht darin, die »Form der Bewegung«, die diese Übertragung erlaubt, als eine natürliche auszugeben, weil sie der Bewegung der »Spitzen des menschlichen Körpers« verwandt und deshalb vom Maschinisten ohne Anspruch auf Kunst »zu verzeichnen« sei. Die Anthropomorphisierung der Linie erscheint damit als Produkt der Beschreibung und des graphischen Zeichnens.

Nimmt man die Äußerungen Herrn C.s beim Wort, beschreibt – in Verkehrrung von Ursache und Wirkung – der Schwerpunkt, der diese Linie der Bewegung, gefolgt von den verzeichnenden Gesten des Maschinisten. Diese Inversion in der Logik der Beschreibung, in der der Schwerpunkt als »vis motrix« zum eigentlichen Movens des Tanzes wird, wird einzig von der Behauptung gestützt, diese Umkehrung sei durch die natürliche Form der Bewegung gewährleistet. Die beanspruchte Natürlichkeit der Form steht allerdings in krassem Gegensatz zur Künstlichkeit, ja zur Mechanisierung der Kräfte, die sich dieser Form bedienen, um die Bewegungen des tanzenden Körpers »zu verzeichnen«.

Tatsächlich werden in der Folge mehrere, vergleichsweise mechanisch arbeitende »Maschinen« herangezogen, die den tropologischen Kontext für die künstliche Hervorbringung natürlich wirkender Formen des Tanzes abgeben. So sehen sich die tanzenden Marionetten »gänzlich ins Reich mechanischer

Kräfte hinübergespielt« [II, 340], indem ihnen jeder regsame Geist durch den Vergleich mit Kurbel und Leier genommen wird.

Auch die Geschichte der verstümmelten Tänzer, denen ein englischer Künstler Prothesen, also »mechanische Beine«, angefertigt habe, mit deren Hilfe sie die Figuren der Tanzbewegung imitieren, gehört in die Reihe der Substitutionen natürlicher durch künstliche Operanden der Bewegung. Erstaunt zeigt sich hier das »denkende Gemüt«, wenn es dieser vollendeten Mimesis natürlicher Formbeherrschung des Tanzes durch die Prothesen der Kunstform beiwohnt: »Was sag ich, tanzen? Der Kreis ihrer Bewegung ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sie mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen.« [II, 341]

Die Mechanisierung des Tanzes schreitet indessen weiter voran. Das Interesse gilt dabei der Behauptung, daß die »Form der Bewegung, [die] den Spitzen des menschlichen Körpers (wegen der Gelenke) die natürliche sei« [II, 340], auch von künstlichen Formen des menschlichen Körpers hervorgebracht werden kann. Das Modell, an dem sich die Beschreibung der Tanzbewegung zunehmend orientiert, ist das der vollständig zergliederten Puppe, die sich, gemäß den Anforderungen einer idealisierten ästhetischen Kunstform, aus synthetischen Prothesen komponieren läßt. »Denn derjenige Künstler, der einen so merkwürdigen Schenkel zu bauen imstande sei, würde ihm unzweifelhaft auch eine ganze Marionette, seinen Forderungen gemäß, zusammensetzen können.« [II, 341]

Der Text führt nunmehr eine Reihe idealer Modelle vor, die den tanzenden Körper, den Glieder-Mann, kontinuierlich zergliedern und die bewegte Form des Tanzes als Maschine beschreiben lassen.¹ Die mechanischen Beine der amputierten Tänzer unterstehen derselben Kreisform der Bewegung wie die Kräfte von Kurbel und Leier und werden an »Ebenmaß, Beweglichkeit« und »Leichtigkeit« nur von der Marionette übertroffen, die gänzlich ein idealisiertes Produkt zusammengesetzter Prothesen darstellt. Die zunehmende Mechanisierung der Beschreibungsmodelle, die nicht den lebendigen Tänzer, sondern

1 Sekundäre Bildsysteme dieser Art können in bildanalytischer Hinsicht als »Implikationssysteme« [Max Black: *Models and Metaphors*, Ithaca, New York 1962] oder mit Hans Blumenberg als »Hintergrundmetaphorik« bezeichnet werden [Paradigmen zu einer Metaphorologie, a. a. O.]. Sie besitzen gegenüber der aristotelischen Definition des Tropus als einer Substitution des eigentlichen durch den uneigentlichen Begriff den Vorteil, den Text als komplexe tropologische Struktur beschreibbar zu machen. Einen Einblick in die vorab im angelsächsischen Raum geführte Diskussion um Metapher und Modell gibt Jürgen Nieraad: »bildgesegnet und bildverflucht«. Forschungen zur sprachlichen Metaphorik, Darmstadt 1977.

Paul de Man hat das Modell der Maschine als tropologischen Motor aufgefaßt, der den Text des *Marionettentheaters* in Gang halte. Mit den mechanischen Bewegungsformen, deren sich Herr C. zur Beschreibung des Tanzes bediene, erreichten auch »die Tropen die Voraussagbarkeit, die einer Maschine gleicht« [Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung: Kleists »Über das Marionettentheater«*, a. a. O., S. 230]. Die durch Zergliederung der Bewegung erzeugte Berechenbarkeit lasse auch den Text zu einem kunstvollen Tanz tropologischer Glieder werden, wie Cynthia Chase folgert: »The puppet-theater text would be a mutilating machine« [Mechanical Doll, Exploding Machine. Kleist's Models of Narrative, in: *Decomposing Figures*, 1986, S. 146].

vielmehr die Bewegung als reine Form im Blick hat, transformiert die natürliche Gestalt des menschlichen Körpers durch ein System von formalen Analogien in ein künstliches Modell, das alle ästhetischen Vorteile »in einem höheren Grade« in sich vereinigt, dabei aber nicht mehr einem einzigen Schwerpunkt der Bewegung gehorcht. »Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit – nur alles in einem höheren Grade; und besonders eine naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte« [II, 341; Herv. v. Verf.].

Der Amputation der natürlichen Form durch die künstliche entspricht eine Disjunktion in eine Mehrzahl von Schwerpunkten, die dafür den Vorzug genießen sollen, die natürliche Form der Bewegung ohne jeden Eingriff durch die Seele des Tänzers noch »naturgemäßer« wiederzugeben. Noch naturgemäßer als die natürliche Form der Bewegung eines integren Körpers wäre folglich die Anordnung synthetischer Glieder, die den Tanz als reine Kunstform beschreiben lassen. Die behauptete Natürlichkeit der Bewegung des Tanzes wird demnach durch das ihr ganz konträre Modell der Mechanik generiert.¹

Dies hat zur Folge, daß mit zunehmender Idealität der Bewegungsformen die natürlichen Voraussetzungen zum Tanzen, zumal die organische Integrität des Körpers, als ästhetisches Bezugsmodell defiguriert werden. Die Zergliederung der Bewegung erzeugt jenen prothesenhaften Puppenkörper, der dem Text, in seiner formalisierenden Sprache, in immer idealer werdender Weise entgegenkommt. Über die zeitgenössische Faszination hinaus, die die romantische Literatur den mechanisierten Menschenkörper der Androiden entgegenbrachte,² bietet der Kleistsche Text *Über das Marionettentheater* auch Ansätze zu einer Formalisierung der sprachlichen Mittel der Beschreibung und einer mathematisch zu nennenden Topologie.

- 1 Unter dem Aspekt einer »Wende« der Grazie ins Mechanische hat Bernhard Greiner in diesem Zusammenhang ein dekonstruktives Moment gesehen. »Die Grazie der Marionette ist als Geschehen dyadischer Beziehungskonstellation entworfen. Deren dekonstruktives Moment vergegenwärtigt der Text durch ein Oszillieren zwischen unverträglichen Bildern« [S. 114]. Grazie könne in Kleists Text nicht als allegorisierende Anschauungsform einer Idee betrachtet werden, »sondern als nicht kontrollierbaren Wechsel von Beseelung und seelenloser Mechanik« [ebd.]. Insofern stelle Kleists paradoxe Bildlichkeit eher »Symbole für die Reflexion« im Sinne von Kants »reflektierender Urteilskraft« zur Verfügung. (Bernhard Greiner: *Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant*, in: DVJS, Heft 1, 1990, S. 98-117; vgl. ders.: »Der Weg des Tänzers«: Kleists Schrift »Über das Marionettentheater«, in: *Neue Rundschau*, 98, Heft 3, 1987, S. 112-131]
- 2 Vgl. Lieselotte Sauer: *Marionetten, Maschinen, Automaten. Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik*, in: *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, Band 335, Bouvier, Bonn 1983. Während Sauers motivgeschichtlich orientierte Arbeit sich hauptsächlich darauf beschränkt, die romantische Androidenthematik möglichst vollständig zu präsentieren, untersucht demgegenüber Rudolf Drux im Metaphernkomplex der Marionette Mensch vor allem die »Modellhaftigkeit der Marionette« [S. 187] in ihrer hermeneutischen Dimension. [Rudolf Drux: *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von E. T. A. Hoffmann bis Georg Büchner*, W. Fink, München 1976]

Mathematik der Tropen

A. Ellipse

Es fällt geradezu ins Auge, daß Herr C. bei seiner Beschreibung des Tanzes sich nicht allein der persuasiven Kraft logischer Argumentationsweise bedient, sondern auch ein Lexikon geometrischer und arithmetischer Begriffe verwendet. Durch Punkt, Linie und Kurve wird der Darstellungsraum der Bewegung umrissen, durch Ellipse, Hyperbel und Asymptote wird eine diskursive Ordnung definiert, wobei darin Zahl und Logarithmus schließlich die arithmetische Funktionsweise angeben. In dieser geometrischen und arithmetischen Nomenklatur nimmt die Bewegung des Tanzes Objektcharakter an; aus dem Marionettentheater, das zum Gaudium des Pöbels auf dem Markt zusammengezimmert wurde, wird damit ein theoriesprachlicher Diskurs, in dem, wie es heißt, der Künstler den Tanz der Marionette, »seinen Forderungen gemäß, [wird] zusammensetzen können« [II, 341]. Der Belustigung des Anfangs über die dramatischen Burlesken folgt ein rasches Absinken in tiefe Skepsis ob der »sonderbaren Behauptungen«, den abgebrochenen logischen Schlüssen und den maßlos überspannten Vergleichen des theoretisch dilettierenden Tänzers der Oper von M. So erstaunlich es auch klingen mag, gelingt nämlich der Rationalität seines Diskurses gerade dort, wo er sich am deutlichsten aller logischen Stringenz entschlägt, eine Wendung in die Rhetorik der Logik. Gerade diese Rhetorik der Logik ist aber in besonderem Maß erklärungsbedürftig.

Nicht nur ist die geometrische Terminologie der Kegelschnitte von Ellipse und Hyperbel, wie sie im Text verwendet werden, zugleich auch eine Terminologie rhetorischer Figuren – diesen Figuren kommt gar die Funktion zu, der logischen Brüchigkeit der Argumentation auf rhetorischer Ebene zu begegnen. Der zu überschreitende Hiatus zwischen der geometrischen Form der Linie und den natürlichen Formen des menschlichen Körpers wird durch die tropologische Figur der Ellipse reflektiert, die die logische Auslassung durch eine analoge rhetorische Form der Auslassung überlagert. In logischer wie in rhetorischer Hinsicht gestaltet sich dieser Übergang als Ellipse:

In Fällen, wo sie [die Linie; d. V.] krumm sei, scheine das Gesetz ihrer Krümmung wenigstens von der ersten oder höchstens der zweiten Ordnung; und auch in diesem letzten Fall [scheine die Linie, bzw. das Gesetz ihrer Krümmung; d. V.] nur elliptisch, welche Form der Bewegung den Spitzen des menschlichen Körpers (wegen der Gelenke) überhaupt die natürliche sei [...].
[340]

Was in der Beschreibung der elliptischen Linie herausfällt, ist das Krümmungsgesetz ebendieser Linie, das aber in der Ordnung der Rhetorik erneut als Ellipse wiederkehrt. Die Beschreibung der Ellipse ist so wiederum selbst elliptisch gestaltet, und zwar in Rücksicht auf ihre logische wie auf ihre rhetorische

Struktur. Die rhetorische Figur der Ellipse trägt ihrerseits dem logischen Hiatus durch die Auslassung des Satzsubjektes Rechnung.

Will man mit Roland Barthes einen logischen Schluß, der aus unzureichenden Prämissen hervorgeht, eine »logische Ellipse«¹ nennen, wäre hier in der Tat der Übergang von geometrischen zu menschlichen Bewegungsformen durch eine argumentative Ellipse vermittelt, die zudem ausgerechnet das Gesetz der »Krümmung« umfaßt. Die polysemantische Interferenz der »Ellipse« begründet den hohen Kooperationsgrad von Logik und Rhetorik in diesem Text. Die häufige Auslassung logischer Bindeglieder zwischen den treppenförmigen Hypotaxen der Satzkonstruktionen gehört mit zu den Gründen für die widersprüchlichsten Leseweisen, die dieser Text in der Geschichte seiner Rezeption erfahren hat. Erst im Übergang zur Rhetorik des Textes läßt sich in der logischen Struktur der Beschreibung des Tanzes deutlicher erkennen, daß sie in Wirklichkeit elliptisch ist – und dabei argumentativ in wiederkehrender Weise um eine Auslassung kreisend, also jener konstitutiven Distanz zwischen Logik und Rhetorik.

In strenger Symmetrie, die sie im Prozeß der Darstellung einnehmen, bleiben Logik und Rhetorik stets die Brennpunkte einer Ellipse, deren Abstand zu der Linie der Bewegung, die sie beschreiben, durch eine proportional bestimmte Distanz geregelt und definiert ist, einer Distanz, die sie auch zueinander immerzu wahren, solange sie durch die Ellipse aufeinander bezogen bleiben. Wo wie hier die Kurven der Tanzbewegung logisch-deskriptiv gezeichnet werden, da verhalten sie sich beschreibend nicht anders als figurativ-elliptisch in dem doppelten Sinn, daß sie der tanzenden Gestalt eine Form unterlegen, dieser Form aber die Funktion einer Auslassung verleihen. Die beschriebene Ellipse ist somit nicht identisch mit der beschreibenden Ellipse, aber doch ihr formales Äquivalent innerhalb ihrer Darstellung. Diese Ellipse, die im Text eine Bewegung beschreibt, erlebt gewissermaßen eine Wiederkehr auf der Ebene ihrer Beschreibung, doch hier als deskriptive Form der Auslassung.

Es herrscht also zwischen Signifikat und Signifikant nicht ein Annäherungsverhältnis, sondern vielmehr eines der Differenzierung und der Divergenz; es handelt sich dabei – und dies im Sinne von Jacques Derridas »différance« – um

1 Diese Form der logischen Auslassung in rhetorisch begründeten Schlüssen hat Aristoteles in seiner *Rhetorik* (I. Buch Kap. 1 und 2; II. Buch, Kap. 19 und 22) als *ἐνθύμημα* bezeichnet. Sie bilden das »Kernstück des Überzeugens« bei unzureichenden oder gänzlich fehlenden Prämissen, indem sie es dem Vermögen (*δύναμις*) der Zuhörer überlassen, die logische Lücke zu schließen. Roland Barthes definiert dieses Enthymenon »non par le contenu de ses prémisses, mais par le caractère elliptique de son articulation: c'est un syllogisme incomplet, un syllogisme écourté. [...] Le plaisir de l'enthymème est le moins rapporté à une autonomie créatrice de l'auditeur qu'à une excellence de la concision, donné triomphalement comme le signe d'un surplus de la pensée sur le langage (la pensée l'emporte d'une longueur sur le langage).« (Roland Barthes: *L'Ancienne rhétorique*; in: *Communications* 16, Editions du Seuil, Paris 1970, S. 172-233, zit. S. 202 f; auszugsweise übersetzt von M. Hornig in: *Rhetorik*, hrsg. v. J. Kopperschmidt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1990, Bd. I, S. 35-90, zit. S. 51ff.]

eine »elliptische Verschiebung«.¹ Auf sie trifft zu, was Derrida in einem Wortspiel für die begriffliche Form schreibt: »Die Form ›ist‹ – ihre Ellipse.«² Dazu ist aber festzustellen, daß Derrida von der Ellipse denkt, sie (re)präsentiere eine Unabgeschlossenheit der Bedeutung als Lücke in der Rede. Die Ellipse wäre also beides: Differenz zwischen Zeichen und Bedeutung wie auch eine divergierende Auslassung in der Form, »Ellipse zugleich des Bedeutens und der Form: weder volle Rede noch vollständiger Kreis«.³

Insofern sich ein logischer Hiatus auch auf eine rhetorische Ellipse verschiebt und hier fortsetzt, nimmt der Text *Über das Marionettentheater* gegenüber dem zu beschreibenden Phänomen des Tanzes nicht einfach eine mimetisierende Stellung ein, sondern findet in seiner eigenen Form zu einer Dialektik, in der ein analytisches und ein figuratives Moment sich wechselseitig differenzieren und vorantreiben.

Diese Mimesis der Bewegung *innerhalb der Form* ihrer Darstellung – und nicht als simples Abbild ihres Gegenstandes – hat auch Betina Schulte im Auge, wenn sie von der vermittelten Unmittelbarkeit der Bewegung in der Form spricht: »Das meint: die sprachliche Bewegung entspricht der Bewegung des Dargestellten, so zwar, daß erstere nicht (nur) ein Mittel zur Darstellung ist, sondern das Dargestellte selbst unmittelbar, in einer Mimesis des Stoffs durch *und in der Form*, vergegenwärtigt.«⁴

B. Hyperbel

Wie die Ellipse gehört auch die Hyperbel nicht allein in den Bereich der darstellenden Geometrie – und darin speziell zur Gruppe der Kegelschnitte – sondern zählt zu den Figuren der Rhetorik. Kleist bedient sich zur Beschreibung der Tanzbewegung auch der Hyperbel. Genaugenommen geht es dabei um die Beschreibung einer Relation, die der Maschinist beziehungsweise der Tänzer und die tanzende Marionette zueinander einnehmen. Ihre Aufgabe ist die Vermittlung von Agens und Patiens der Tanzbewegung.

Im Verlauf des Gesprächs sieht sich Herr C. genötigt, die Lücke zwischen den natürlichen Formen menschlicher Bewegung und den geometrischen Figuren zu schließen, indem er zu einem weiteren Vergleich ausholt. Er entgegnet dem Einwurf des Erzählers, er habe sich die Arbeit des Maschinisten als etwas Geistlos-Mechanisches vorgestellt, mit einem enigmatischen Kalkül:

1 Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie* (*Marges de la philosophie*, Paris 1972), Ullstein, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1976, S. 174.

2 Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie*, a. a. O., S. 171.

3 Jacques Derrida: ebd., S. 174; vgl. S. 234. Dazu ders.: *Ellipse*, in: *Die Schrift und die Differenz* (*L'Écriture et la Différance*, Paris 1967), aus dem Französischen von Rodolphe Gasché, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, S. 443–450.

4 Betina Schulte: *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists*, a. a. O., S. 230.

Keineswegs, antwortete er. Vielmehr verhalten sich die Bewegungen seiner Finger zur Bewegung der daran befestigten Puppen ziemlich künstlich, etwa wie die Zahlen zu ihren Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel.
[II, 340]

Tatsächlich ist der angesprochene Zusammenhang weder geistlos noch mechanisch zu nennen. Aus dieser arithmetisch-geometrischen Erklärung geht zunächst hervor, daß die Beziehung zwischen Agens und Patiens der Bewegung als Algorithmus dargestellt werden kann. Dabei handelt es sich um eine Folge von arithmetisch beschreibbaren Relationen, die genau mit dem Transformationssystem der Fäden zwischen den Fingern des Marionettisten und den Puppengliedern korrespondieren. Zwischen diesen beiden Polen dargestellter Bewegung entwickelt sich ein Dialog von Sprache (λόγος) und Zahl (ἀριθμός), einem »Logarithmus«, der die Pole der Bewegung scheinbar streng determiniert verkoppelt.¹ In diesem »Logarithmus«, der in seinem eigentlichen Wortsinn das »Wort der Zahl« meint, rücken in Kleists Text Agens und Patiens des Tanzes in ein gemeinsames Beziehungsfeld,² das es erlaubt, sie zugleich innerhalb eines sprachlichen wie auch eines arithmetischen Transformationssystems zu beschreiben. Auch hier wird die These bekräftigt, daß Logik und Rhetorik den Signifikanten der Bewegung unter sich teilen. Sie beschreiben die Bewegung des Tanzes sowohl als Folge von Zahlen als auch als Folge des Erzählens und verweisen dabei mit der Formalisierbarkeit der einen auf die Figuralität und Bildlichkeit der anderen.³

1 Vgl. Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung: Kleists »Über das Marionettentheater«*, a. a. O., S. 208 und William Ray: *Suspended in the Mirror: Language and the Self in Kleist's »Über das Marionettentheater«*, a. a. O. S. 540f. Ray hat in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam gemacht, daß, gestützt auf Grimms *Deutsches Wörterbuch*, das Wort »Zahl« sich nicht allein auf rechnerische Operationen beschränkt, sondern etymologische Relationen zum Erzählen und zur Mitteilung unterhält.

2 Dieselbe Erschließung eines semantischen Feldes, in dem Poesie und Mathematik koexistieren, hat wiederum Adam Müller in seiner *Lehre vom Gegensatz* durch Erweiterung der Grundbegriffe erreicht: »Nennen wir das Objekt der Arithmetik die Zahl, das heißt gestetigte Mannigfaltigkeit, gestetigte Zahlheit, so ist das Objekt der Geometrie die Figur, das heißt gemessene Einheit, gemessene Stetigkeit. Erweitern wir die Begriffe der Zahl und der Figur, die nach unsrer Voraussetzung einander entgegenstehen, jene zu dem Begriffe des Zeichens, diese zu dem Begriffe des Bildes, so werden wir die Gegensätze der Wissenschaft und Kunst, der Philosophie und Poesie ganz in der Nähe des Gebietes erblicken, auf dem wir stehn, und unsre gemeinschaftlichen Freunde, die wir bisher untereinander so fremd glaubten, daß wir der Mathematik von der Philosophie und Poesie kaum zu sprechen wagen mochten, werden sich zu unsrer Überraschung als alte Bekannte umarmen.« [Adam Müller: *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, a. a. O., Bd. II, S. 227]

3 Die Beziehung von mathematisch-logischen Axiomen und Begriffen zur rhetorischen Figurenlehre ist bisher noch weniger erforscht als kommentiert worden. Seit Platons Trennung von Logos und Eidos [*Politikos*: 285-286] arbeiten Rhetorik und Philosophie an deren Vermittlung. Dies hat zuletzt am eindringlichsten Ernst Cassirer in *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs* (1922) [Darmstadt 1956] getan. Der Strukturalist Tzvetan Todorow hat diesen gordischen Knoten nicht gelöst, sondern durchhauen: »Auf der einen Seite stehen die Zeichen der Mathematik, auf der

Die latente Figuralität der arithmetischen Formel manifestiert sich zuerst als darstellende Geometrie. Marionettist und Puppe bilden dabei die Polarkoordinaten in einem graphischen System, das die Bewegung als Kurve darstellt. Zu Recht bezeichnet Herr C. in seinen Ausführungen diese Relation der Bewegungen als »ziemlich künstlich«, und er beansprucht für ihr Verständnis einen hohen Grad an Abstraktionsfähigkeit. Nach seinen Worten läßt sich die Bewegung der Pole sowohl arithmetisch als auch geometrisch darstellen, wobei sich der Logarithmus zu seiner Zahl verhalte wie die Hyperbel zur Asymptote, und folglich als infinitesimales Annäherungsverhältnis einer Kurve zu ihrer Begrenzungsgeraden zu denken wäre. Dabei gilt für die Asymptote, daß sie sich definitionsgemäß darauf beschränkt, mit der Hyperbel »nicht zusammenzufallen« – sich also von dieser im Endlichen »nicht treffen« zu lassen (*ἄ-σύμπτωτος*).

Der Asymptote gegenüber verhält sich die Hyperbel wiederum so, »als habe sie keine assignierbare Grenze«,¹ womit gesagt sein soll, sie verhalte sich in ihrer Iteration an die Begrenzungsgerade infinitesimal. Als rhetorische Figur nimmt sie aber im Gegenteil diese Begrenzung wahr, um über sie hinauszugehen und den Signifikanten über die Grenzen des Wahrscheinlichen hinauszuerwerfen (Hyperbel: *ὑπερβαλέ*), wofür ihr die antike Rhetorik den Charakter einer »Figur der Übertreibung«² zugeschrieben hat.

Die Bewegung der Hyperbel zielt sowohl in mathematischer wie in rhetorischer Hinsicht über jeden Grenzwert hinaus auf das Nichtendliche und bewirkt dadurch jene aufschiebende Wirkung für die Berührung mit der Asymptote,

anderen die Metaphern; dazwischen ist nichts.« [Die Zahl, der Buchstabe, das Wort, in: *Poetik der Prosa*, Frankfurt a. M. 1972, S. 302] Die Engführung von »Mathematik und Dichtung« ist zwar von seiten der »exakten Literaturwissenschaft« als Disziplin der Informationstheorie in Anspruch genommen worden, doch versteht sie darunter mehr die »formalisierte Beschreibung« von Texten als die Analyse dichterischer Beschreibung mathematischer Formen. [Vgl. Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhäuser (Hrsg.): *Mathematik und Dichtung. Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft*, München 1971] Von Jacques Durand stammt demgegenüber der Ausdruck einer »rhétorique du nombre«, der die Verbindung von Figur und Formel erfaßt. Programmatisch schreibt dazu Durand: »Les mathématiques peuvent apporter à la rhétorique une formalisation de ses concepts; en contrepartie, elles peuvent trouver en celle-ci un instrument d'analyse de leurs démarches.« [Rhétorique du nombre, in: *Communications* 16, Seuil, Paris 1970, S. 125-132] In diese Richtung wirken auch Ernesto Grassis Studien, die der Rekonstruktion eines ursprünglichen Zusammenhanges »der beweisenden Sprache in ihrer logischen, rationalen Struktur und der rein überzeugenden, rhetorischen Sprache« dienen. [Ernesto Grassi: *Macht des Bildes, Ohnmacht der rationalen Sprache; zur Rettung des Rhetorischen*, W. Fink, München 1979, S. 15; und ders.: *Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte abendländischen Denkens*, Syndikat, Frankfurt a. M. 1984]

1 In dieser Weise wird die Hyperbel auch von Jacques Dubois in der Verlängerung ihrer mathematischen Funktion verstanden: »Die arithmetische Operation ist bei der Hyperbel ebenso flagrant wie bei der Litotes. Man sagt mehr, um weniger zu sagen. [...] Kann die Litotes zum Schweigen führen, so sieht es bei der Hyperbel so aus, als habe sie keine assignierbare Grenze.« [Jacques Dubois u. a.: *Allgemeine Rhetorik*, übersetzt u. herausgegeben v. Armin Schütz, W. Fink, München 1974, S. 222].

2 Vgl. Marcus F. Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, hrsg. und übers. v. H. Rahn, Darmstadt 1975, Bd. 2, Kap. VIII,6,7ff.

einer Begrenzungsgeraden, die der symmetrischen Bewegung der Hyperbel zunehmend als Vektor folgt. Während also Herr C. in seinem Versuch, ein »ziemlich künstliches« Verhältnis der Bewegungen zu konstruieren, das Wagnis einer aufs äußerste getriebenen Formalisierung des Tanzes unternimmt, verwandelt er mitunter Formeln in Sprache und nähert dabei die Sprache einer algebraischen Formel an, ohne sie aber je auch gänzlich einander anzugleichen.

Wenn in diesem Zusammenhang auch von einer rhetorischen Hyperbel gesprochen werden kann, dann nicht als Figur der Übertreibung, sondern vielmehr als Form einer optimalen Reduktion und Abstraktion. Der Vergleich der Bewegungen des Marionettisten und der Puppe mit der Asymptote und ihrer Hyperbel zwingt die Beziehung der beiden unter ein formales Gesetz, das bei aller Symmetrie der Kräfte ihre Unvereinbarkeit im endlichen Raum besagt. Diese strenge Verkürzung der Bewegungskorrelationen auf ihren scheinbar nicht weiter reduzierbaren Formelcharakter erlaubt es, auf verhältnismäßig knapp gehaltenem Grundriß, eine Darstellung des Unendlichen im Endlichen zu geben.

Diese Darstellung des Unendlichen im Endlichen hat die Ästhetik der Romantik als Merkmal des Schönen gesehen, und Hegel hat sie für das »sinnliche Scheinen der Idee« in ihrem Begriff bestimmt.¹ Die Annäherung der Bewegungspole im Unendlichen scheint bei Kleist ohne jede romantische Koketterie mit der naturwissenschaftlichen Sprache auf eine Formel gebracht. Eine Formel allerdings, die der angestregten Suche nach einem präzisierbaren Algorithmus der Bewegung entspringt und die sich erst auf dem Hintergrund der Kleistschen Idee vollständig verstehen läßt, die Kunst als »algebraische Formel« aller übrigen Wissenschaften zu betrachten.² Sicher kann auch ein solcher Beschreibungsmodus, der den Tanz im speziellen oder die Kunst im allgemeinen auf die Formel bringen will, dem Anspruch nach als hyperbolisch bezeichnet werden: Er übertreibt, indem er verkürzt. Die reduktionistische Ökonomie, die die Kunst des Marionettentheaters auf die künstliche Analogie von Logarithmen und Kegelschnitten bringt, operiert ganz im Sinne des anfangs durch Herrn C. erhobenen Anspruchs, »daß diese Bewegung sehr einfach wäre« [II, 339], doch tut sie dies niemals um den Preis, etwa das »Geheimnisvolle« oder »Künstliche« ihres Vorhabens vertuschen zu wollen; sie markiert deutlich das in der Formel Ungesagte und stellt diese Formel als künstlich erlangte Einfachheit dar.

»Geheimnisvoll« erscheint nunmehr »von einer andern Seite« die einfache Berechenbarkeit der Tanzbewegungen, wenn die verwendeten Formeln durch ihre hyperbolische Struktur jeglicher Präzision beraubt werden und dadurch die

1 Georg W. F. Hegel: *Ästhetik I*, Berlin 1984, S. 117. In seinen *Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* hat vor Hegel bereits August W. v. Schlegel die »sinnbildlichen Eindrücke« verstanden als »Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung«. [August Wilhelm v. Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1808), Kritische Ausgabe, hrsg. v. G. V. Amoretti, Bonn u. Leipzig 1923, Bd. I, S. 13]

2 Brief an Marie von Kleist vom Sommer 1811 [II, 875].

vermeintliche Berechenbarkeit der Bewegung zu einer Formel ihrer Unberechenbarkeit erstarrt. Verstärkt durch eine Kasuistik des Scheins (»scheine das Gesetz...«, »etwa wie...«), entwindet sich die metaphorisch auf das eigene Beschreibungsverfahren zurückübertragene Formel jeder logischen Deduzierbarkeit.

Wie ließe sich aber diese Aufhebung von Formel und Metapher in Kleists *Marionettentheater* erklären? Metaphern können ebensowenig als Funktionen in einer mathematischen Gleichung figurieren, wie Formeln in einem metaphorischen Vergleich kalkuliert werden können. Bild und Zahl sind in diesem Zusammenhang inkompatibel und blockieren wechselseitig die Bewegung der Satzlogik. Wird eine Metaphorisierung der Formel durch Überschreitung der Gattungsgrenzen von Mathematik und Rhetorik dennoch versucht, wie dies in der Argumentation Herrn C.s der Fall zu sein scheint, so läßt sich die von der Formel behauptete Gesetzmäßigkeit faktisch nicht nachweisen, und der angesprochene logische Ableitungsprozeß bleibt in der Metapher undurchführbar.

Infolgedessen läßt sich auch die Differenz zwischen der mathematischen Gleichung und dem metaphorischen Analogieschluß logisch nicht überbrücken. Mathematisch präzise Vorgänge werden so zu Tropen mathematisch präziser Vorgänge, die, wie das Logarithmieren und die analytische Geometrie, sich zu vergleichenden Metaphern herabdienen. Genau besehen leiden daher die mathematischen Vergleiche im Kleistschen Text an der *petitio principii*, die mathematische Formel könne schadlos in der Metapher fortleben. Tatsächlich kann daher – an jene Sentenz erinnernd, die Kleist am 10. Dezember 1810 in seinen »Berliner Abendblättern« kurz vor der Veröffentlichung des *Marionettentheaters* einrückte – keine eigene Klasse für diejenigen Menschen gebildet werden, die sich »auf eine Metapher« und zugleich »auf eine Formel verstehn« [II, 338].

Logik der Rhetorik

In welcher Beziehung stehen nun aber Formel und Metapher im Kleistschen Text, wenn sie weder im mathematischen noch im rhetorischen Feld eindeutig und unmißverständlich gelesen werden können? Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob ein *tertium comparationis* als logische Brückenkonstruktion über die Kluft zu denken wäre, die Logik und Rhetorik voneinander trennt?

Theoretisch besteht die Möglichkeit, die beiden Modelle, die den besprochenen Text strukturieren, auf eine gemeinsame Analogiebasis zu gründen.¹ Die Kleistschen Formeln dienen nur der ähnlichen Form ihrer Kurvendarstellung wegen einem Vergleich, der, weil er sich auf das *tertium comparationis* einer Annäherung zweier graphisch dargestellter Bewegungen im Unendlichen bezieht, sich auch als Metapher dieses Approximationsverfahrens eignet. Im angesprochenen Vergleich mit der infinitesimalen Annäherung an Grenzwerte ließe sich damit eine *ästhetische* Dialektik der Darstellung erkennen, in der die in Formeln und die in Metaphern sich ausdrückende Bewegung in je spezifischer Weise auf eine gemeinsame Logik der bildlichen Vorstellung eines Graphen rekurren.

Auf dem Hintergrund einer Interaktionsanalyse der Bildsysteme kann gesagt werden, daß in diesem Grenzbereich eine bildlogische Strukturanalogie gefunden werden kann, in der sich Formel und Metapher auf ein gemeinsames ästhetisches Feld referenzialisieren lassen. Kleist verwendet dieses ästhetische Feld allerdings so ambiguos, daß darin die Trennung von Formel und Metapher gerade in den sich annähernden Kurven zu denken ist. Wenngleich die verwendeten Formeln auch nicht zu der behaupteten Präzisierung des Tanzphänomens vordringen, tun sie dies doch immerhin im Bereich einer Tropologie, die von der Hyperbel und ihrer Asymptote als dem Iterationsversuch an eine Grenze spricht, die sich in vergleichbarer Weise auch zwischen Logik und Rhetorik entlangzieht. Im Kleistschen Text steht und fällt daher die Bewegung zwischen Logik und Rhetorik mit der Unentscheidbarkeit zwischen eigentlichem und uneigentlichem Gebrauch der Aussagen über den Tanz.

Der Weg von der Formel der Bewegung zu deren Metapher führt notwendigerweise über eine bestimmte Transformation ihrer Bedeutung, die dadurch

1 Den methodischen Hintergrund für die Interaktionsanalyse zweier Bildsysteme aufgrund stabiler Analogien gibt am klarsten Max Blacks Aufsatz *More About Metaphors*: Im Auffinden solcher »Strukturanalogien« von Sprachbildern könnten »die unterstellten Isomorphismen explizit gemacht werden und sind dann geeignete Gegenstände für die Bestimmung der Angemessenheit, Glaubwürdigkeit, Oberflächlichkeit und ähnlichem«. [Max Black: *More About Metaphors*, in: *Dialectica* 31 (1977), deutsch in: *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, S. 379-413, (S. 412)] In seiner Habilitationsschrift *Marionette Mensch* aus dem Jahr 1986 hat erstmals Rudolf Druх den Versuch unternommen, den Begriff des »Modells« im Metaphernkomplex von Kleists *Marionettentheater* in Max Blacks Sinn zu operationalisieren [*Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext* von E. T. A. Hoffmann bis Georg Büchner, a. a. O., bes. Kapitel V: *Die Marionette als hermeneutisches Modell*, S. 167-192].

selbst sowohl zum hermeneutisch verstehens- als auch zum logisch erklärungsbedürftigen Phänomen wird.¹ Wenn Herr C. arithmetisch-geometrische Formeln auf der metaphorischen Ebene miteinander vergleicht und zueinander in Beziehung setzt, wird der darstellende Text, wie Paul de Man in diesem Zusammenhang schreibt, zu einem Transformationssystem, das zwischen den Polen dargestellter Bewegung – also zwischen dem Marionettisten und seiner Puppe – ein hermeneutisch schwer entschlüsselbares Spiel mit Logik und Rhetorik betreibt: »Der Bewegung selbst fehlt jedes ästhetische Interesse und jede ästhetische Wirkung. Die ästhetische Kraft hat weder in der Puppe, noch im Puppenspieler ihren Sitz, sondern in dem Text, der sich zwischen ihnen entspinnt. Dieser Text ist die Anamorphose des Fadens, wenn er sich dreht und in die Tropen der Ellipse, der Parabel und der Hyperbel windet. Tropen sind quantifizierende [quantifizierte; d. V.] Bewegungssysteme. Die Unbestimmtheiten der Nachahmung und der Hermeneutik sind darin endlich zu einer Mathematik formalisiert, die nicht mehr von Rollenbildern oder semantischen Intentionen abhängen.«²

Paul de Man geht in seiner Analyse des *Marionettentheaters* davon aus, daß mathematische und rhetorische Formalisierung der Bewegung diesen Text in gleicher Weise determiniert. Seine »ästhetische Wirkung« beziehe der Kleistsche Text ausschließlich aus der formalen Beziehung dieser beiden Parameter des Textes, denen die Darstellung der tanzenden Puppen ihre »ausgewogene«, »kontinuierliche Bewegung« verdanke und endlich auch »die Folgerichtigkeit und Absehbarkeit der wahrhaft anmutigen Bewegungsmuster«.³ In den Torsionen, die das tropologische und das mathematische Formalisierungssystem gleichzeitig vollziehen, verliere der derart ästhetisch gewundene Argumentationsstrang des Herrn C. seine feste Verbindung mit dem »Boden stabiler Erkenntnis«.⁴ Von ihrer semantischen Fundierung befreit, besitzen die tropologischen Figuren eine logische Funktion, die sie von jeder »in der Schwerkraft begrifflichen Verstehens fundierten Bedeutung« enthebt. In seiner »ästhetischen Form«, so de Man, glichen die Darstellungsversuche des Tänzers zunehmend jenem Tanz der Elfen, wie dieser ihn dem zuhörenden Ich-Erzähler beschreibt. Wie der ätherische Tanz von Elfen, so verhält sich auch der beschwingte Tanz

1 Die hier wirksame Beziehung von Metapher und Formel hat Immanuel Kant als Dialektik von »Vergleichungsbegriffen« und »Verstandesbegriffen« beschrieben und sie eine »Logik des Scheins« genannt. [*Kritik der reinen Vernunft*, Wiesbaden 1956, Band II, S. 308 (A 293)]

2 Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung: Kleists »Über das Marionettentheater«*, a. a. O., S. 227f. »By itself, the motion is devoid of any aesthetic interest or effect. The aesthetic power is located neither in the puppet nor in the puppeteer but in the text that spins itself between them. This text is the transformational system, the anamorphosis of the line as it twists and turns into the tropes of ellipses, parabola, and hyperbole. Tropes are quantified systems of motion. The indeterminations of imitation and of hermeneutics have at last been formalized into a mathematics that no longer depends on role models or on semantic intentions.« [*Aesthetic Formalization: Kleist's »Über das Marionettentheater«*, a. a. O., S. 285f.]

3 Paul de Man: ebd., S. 228f.

4 Paul de Man: ebd., S. 230.

der Puppen der Schwerkraft gegenüber »antigrav«; sein Ort befindet sich wiederum elliptisch zwischen zwei sich neutralisierenden Kräften, die, indem sie gegeneinander wirken, den Tanz jeder Schwere entheben. Dieser polaren Konstellation der Kräfte verdankt der Marionettentanz die Eigenschaft, sich in unendlichen elliptischen Kurven und Figuren hervorzubringen, ohne je auch die Ruhe in einem seiner Pole zu finden.

Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie [die Puppen, d. V.] nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt. [...] Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu streifen, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu ruhen, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen. [II, 342]

Nichts könnte der ungezierten Bewegung der Puppe hinderlicher sein als eine feste Beziehung zum Boden ebenso wie zum Maschinisten. Ihre bewußtseinslose und von jedem ästhetischen Interesse gelöste Bewegung lagert in diesem antigraven Ort.¹ Und auch das Verständnis der dargestellten Bewegung des Puppentanzes hängt davon ab, ob die darstellende Bewegung des Textes in der Schwebe seiner ästhetischen Form zu halten ist. Erst hier im Text, dem Vermittlungsbereich entgegenstrebender Kräfte, wird es möglich, die Bewegung »in dem Innern der Figur, zu regieren«, wie es anfangs heißt, ohne dazu »Myriaden von Fäden« [II, 339] für jedes Moment des Tanzes heranziehen zu müssen. Dieser Schwerpunkt im »Innern der Figur«, nunmehr verstanden als Transformationszentrum von Geometrie und Tropologie, wäre in der Tat, wie Paul de Man denkt, der uneigentliche Bereich des Textes, in dem die Bewegung des Tanzes eigentlich stattfindet. Uneigentlich, nämlich in ihrer tropologisch-geometrischen Ambiguität, verhalte sich denn auch die tanzende Puppe zum festen Boden unter ihr, an dem sie für die Dauer eines Augenblicks ihren Widerstand und den belebenden Schwung findet. »Der Boden der Puppen ist nicht der Boden stabiler Erkenntnis, sondern eine andere Anamorphose des Fadens [der Linie, der Zeile etc.; d.V.], durch die er zur Asymptote einer hyperbolischen Trope wird.«²

Diese Beschreibung der Formalismen des Textes zielt gewissermaßen darauf ab, den Tanzboden der Marionette auf einer figurativen Ebene einzurichten. Auf

1 Ausgehend vom Vergleich mit Rilkes vierter *Duineser Elegie*, hat Eva M. Lüders den schwebenden Tanz der Marionette bei Kleist als Ausdruck einer »dem Seinsgrund entfremdeten Welt« gedeutet. [Eva M. Lüders: *Kleist, Rilke und der Tänzer. Zu einer ästhetischen Frage der modernen Dichtung*, in: *DVJS* 42 (1968), S. 547]

2 Paul de Man: ebd., S. 230. »The puppet's ground is not the ground of a stable cognition, but another anamorphosis of the line as it becomes the asymptote of a hyperbolic trope.« [*Aesthetic Formalization in Kleist's »Über das Marionettentheater«*, a. a. O., S. 287f.]

dieser Ebene kann der Puppentanz von seiner mimetischen Nachahmungsfunktion des menschlichen Tanzes befreit und statt dessen als eine Annäherung von Tropologie und Geometrie begriffen werden. Diese Darstellung des Tanzes wird nicht zuletzt von der hyperbolischen Struktur der Vergleiche unterstützt, derer sich der Erzähler im *Marionettentheater* bedient. Wollte man die tanzende Puppe auf den festen »Boden der Erkenntnis« zurückfallen lassen, beraubte man sie augenblicklich ihrer bewegten Grazie und fesselte sie wie einen Prometheus an die Materialität Erde. Der Tanz der Marionette bedarf keiner Ruhe, um sich zu erholen. Sie besitzt diese Eigenschaft in dem Maße, als ihre formal geregelte Bewegung nicht auf anthropomorphe Formen des Tanzes zurückgeführt wird. Das »hermeneutische Ballett«,¹ wie de Man es nennt, entsteht schließlich aus der Arbeit an der paradoxalen Ambiguität des Kleistschen Textes, in dem die semantische Gravitationskraft, die sie zur menschlichen Erkenntnis herabzieht, von einer größeren Gegenkraft neutralisiert wird, die sie »in die Lüfte erhebt«.² Ein mathematisches und ein tropologisches Modell der Beschreibung substituieren sich im Text *Über das Marionettentheater* wechselseitig und provozieren dadurch ihre hermeneutische Vermittlung. Die Bewegungsformen der Marionette spielen einzig im antigraven Feld; in diesem Sinne läßt sie sich auch nicht beruhigen – oder man tötet ihren ambiguen Tanz, indem man sie einseitig als anthropomorphe Figur zu beleben versucht.

1 Paul de Man: ebd., S. 224.

2 Diese aufhebende Bewegung hat auch Heinz Hillmann in der *Bildlichkeit der deutschen Romantik* [Frankfurt a. Main, 1971] untersucht. Am Beispiel Eichendorffs weist er am Motiv der gleitenden und schwebartigen Bewegungen eine Tendenz zur Entgegenständlichung ihrer landschaftlichen Relata nach: »Jede Erscheinung in der Landschaft ist nur da, um überwunden zu werden. Sie ist real da, damit es überhaupt Markierungen gibt, an denen Bewegung erlebt werden kann. Sie wird ihrer Gegenständlichkeit, d.h. ihres schroffen Entgegenstehens beraubt, damit die Bewegung rasch genug sein kann. Es handelt sich also nicht um eine unendliche, sondern um eine immer neue Bewegung.« [S. 326] Die These von der aufhebenden Wirkung schwebender Bewegung in Landschaften der romantischen Literatur stammt von Richard Allewyn: *Eine Landschaft Eichendorffs*, in: *Eichendorff heute*, herausgegeben von P. Stöcklein, München 1960, S. 19-43. Daß schwebende Bewegung ein punktuellles Thematisieren von Realität erlaubt und Realitäten wiederum als Imaginationen behandeln läßt, hat Karl Riha in seinem Aufsatz *Reisen im Luftmeer* [in: *Sprache im technischen Zeitalter* 86, 1983, S. 109-124] am Gegenstand der literarischen Ballonfahrten verdeutlicht.

Bewegung der Inversion

Das Widerspiel von analytischer Deskription und rhetorischer Figuralität ist dieser ästhetischen Form ebenso sehr einverleibt, wie sie auch dauernd bestrebt ist, diese sich widerstehenden Pole, trotz ihrer Unvereinbarkeit, doch im inhaltlich postulierten »Unendlichen« wieder anzunähern. Davon zeugt nicht zuletzt die Metapher vom »Durchschnitt zweier Linien«, deren Vektoren »nach dem Durchgang durch das Unendliche [sich] plötzlich wieder auf der andern Seite« des gekrümmten Raumes eindringen sollen. Ebenso verhält es sich mit dem

Bild des Hohlspiegels, [das], nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in einem Gott. [II, 345]

Alle diese Vergleiche, die unter sich eine Kette dynamisch vermittelter Polaritäten bilden, lassen sich einer gedachten Bewegung subsumieren, die im Durchgang durch ein Unendliches mit überraschender Plötzlichkeit in ihre Gegenrichtung umschlägt und zu ihrer Antipode zurückkehrt. In Bildern der Rückkehr zu einem rückläufig fortschreitenden Prozeß, als welche wiederkehrende Linien und Hohlspiegel stehen, ja selbst in dem zum Topos erstarrten Unendlichen selbst, invertieren sich Raum und Zeit, Erkenntnis und Grazie, göttliches Bewußtsein und unbeseelte Bewußtlosigkeit ineinander.

Diese Bilder erfüllen damit die Struktur einer dynamisch geregelten Negation, die Manfred Frank und Gerhard Kurz unter dem Begriff des *Ordo inversus* als Reflexionsfigur der Romantik beschrieben haben.¹ In ihnen werden »die Relata durch die Bewegung selbst, die sie vereinigt, zugleich getrennt und umgekehrt.«² Wo wie hier die gedankliche Bewegung an den Rand analytischer Beschreibbarkeit drängt, schlägt sie um und kehrt als Metapher ebendieser Bewegung wieder. Gerade weil sie *als Bild* zurückkehrt – der Text spricht ja nicht etwa vom Bild *im* Hohlspiegel, aber dafür um so präziser vom figuralen »Bild des Hohlspiegels«, das im Durchgang durch das Unendliche in der Plötzlichkeit auftaucht –, wird die ästhetische Form dieser Bewegung erst deutlich vor Augen geführt. Die (gedachte) Bewegung, die hier durch den Topos des »Unendlichen« führt, stellt sich gewissermaßen als metaphorische Figur im Endlichen des Textes wieder ein. Herr C. bringt den Topos des Unendlichen gerade so in Anschlag, daß der Nachweis ihrer Unermeßlichkeit sowohl am

1 Manfred Frank, Gerhard Kurz: *Ordo Inversus, Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka*, in: *Geist und Zeichen*, herausgegeben von H. Anton u. a., Heidelberg 1977, S. 75–97.

2 Manfred Frank, Gerhard Kurz: ebd., S. 89.

Maßstab der (optischen) Wahrnehmung als auch am Maßstab geometrischer Abstrakta geführt wird. Seine Bildlichkeit des Unendlichen kann im Sinne Kants ebenso in dynamischer wie in mathematischer Hinsicht als »erhaben« bezeichnet werden.¹ Wenn sich Herr C. in seiner erstaunlichen Schlußbetrachtung auf diese berechnend-überwältigende Figur der Romantik bezieht, dann entzieht er sie einer konkreten Teleologie, indem er dieses Unendliche als Durchgangsort oder Umweg zur Negation darstellt.

Kleist verwendet den Topos des »Unendlichen« als Figur des Durchgangs und als Figur des Umwegs. Als Figur des Durchgangs kehrt die Bewegung ins Unendliche, besser noch: in das Bild des »Unendlichen«, wie in den Hohlspiegel zurück. Über Kants Bestimmung des Unendlichkeitsbegriffs hinaus, der im Übergang von der Anschauung zur Idee ein Moment der »Subreption« durchläuft, berührt sich somit der Topos des »Unendlichen« bei Kleist mit dem antithetisch geprägten, durchweg selbstreflexiven und dynamischen »Unendlichen«, wie es Friedrich Schlegel in seinen *Fragmenten* als »selbständige, immer in sich bewegliche, göttliche Gedanken« vorschwebte.² Dieser Topos des Unendlichen erlaubt eine dynamische Vermittlung der Pole, doch bleibt er als Reflexionsmodell immer nur indirekt an dieser Bewegung beteiligt, weil er einzig einen gedachten Durchgangsort zur Verfügung stellt, in dem sich Bildinhalte invertieren und stabile Relationen ihre Vorzeichen wechseln können.

Die Bewegung der Inversion, die sich in der Idee des Unendlichen vollzieht, operiert stillschweigend mit spekularen und polaren Strukturen oder vor dem Hintergrund einer kugelförmigen Gestalt. Wo die spekulare Struktur des Unendlichen als Durchgangsort ein plötzliches Umschlagen der Formationen aufzeigt, dient die Kugelgestalt des Globus der Verbildlichung der Bewegung

1 In seiner *Kritik der Urteilskraft* nennt Kant die Einschätzung des Unendlichen nach »Zahlbegriffen« das »Mathematisch-Erhabene«, dasjenige nach ästhetischen Begriffen das »Dynamisch-Erhabene«, wobei das Gemüt »sich in der Vorstellung des Erhabenen in der Natur bewegt [fühlt]: da es in dem ästhetischen Urteile über das Schöne derselben in ruhiger Kontemplation ist«. [Immanuel Kant: *Werke in sechs Bänden*, herausgegeben von W. Weischedel, Wiesbaden 1957, Band V, S. 345] Es liegt uns daran, die Kategorie des »Erhabenen« in diesem Zusammenhang nicht als eine erbauliche Vorstellung verstanden zu wissen, sondern vielmehr als Darstellung des Nicht-Darstellbaren. Es wäre als Darstellung der Grenze von Denkbarekeit zu verstehen und deshalb als bewußte Fiktion einer Figur des Durchgangs am ehesten noch als das »Kritisch-Erhabene« zu bezeichnen. [Vgl. Christine Pries (Hrsg.): *Einleitung*, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 1-30, zit. S. 28]. Paul de Man hat in seiner Kritik des Erhabenen bei Kant erklärt, das Mißlingen der Anschauung des Erhabenen werde zum Gesetz für die Nicht-Darstellbarkeit der Idee des Erhabenen; ein Mißlingen würde sich demnach wie bei Kleist in der Negation des anderen spiegeln: »Aber ist nicht diese Subreption ein Spiegelbild einer anderen, vorausgehenden Subreption, durch die das Erhabene sich auf subreptive Weise selbst setzt, indem es behauptet, vermöge der Unmöglichkeit seiner eigenen Existenz zu existieren?« [Paul de Man: *Phänomenalität und Materialität bei Kant*, in: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. v. Ch. Menke, aus dem Amerikanischen v. J. Blasius, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1993, S. 17]

2 Friedrich Schlegel: *Kritische Schriften*, herausgegeben von Wolf Dietrich Rasch, München 1970, S. 91. Vgl. dazu Helmut Schanze: *Unendliche Rhetorik*, in: *Rhetorik*, hrsg. v. J. Kopperschmidt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991, Bd. II, S. 154-169.

eines Umwegs als Prozeß. Die Bewegung des Umwegs kann auf zweierlei Weisen gedacht sein: einmal in Form einer narrativen Odyssee um die Welt, ein andermal in der geometrischen Globalprojektion, die das Ende zweier Parabeln zur »ringförmigen Welt« zusammenschließt. Kleist verbindet den »Umweg« als Figur des »Unendlichen« mit der Einsicht, daß keine unmittelbare Erkenntnis gewonnen werden könne:

Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist. [II, 342]

Er versetzte, daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre den Gliedermann darin auch nur zu erreichen. Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt in einander griffen. [II, 343]

Das verschlossene Paradies und die Einsicht vor Augen, es der tanzenden Puppe nicht gleichtun zu können, eröffnen den Weg zur Bildlichkeit des Umwegs. Es ist diese Bildlichkeit, die die »beobachtende Vernunft«¹, wie Hegel sie nennen wird, reflektiert, um aus dem nackten Widerspruch zum Wahrgenommenen, den sie nüchtern feststellt, heraus- und zur Wahrnehmung des Anderen-an-sich-Selbst hinführen kann.

Kleist hat für die Unerreichbarkeit gleichzeitiger Grazie und Erkenntnis nicht einfach den Ausweg durch das »Unendliche« gesucht: Weder ein »unendliches Bewußtsein« des Gottes noch das fehlende Bewußtsein einer Marionette gelten ihm als positive Teleologie der Bewegung.² Vielmehr befinden sich seine Figuren auf dem Weg zur Grazie und zur Erkenntnis in einer Migration durch eine Kette verschiedener Erkenntnismodelle, die gegenläufige Bewegungen denkbar werden lassen.³ So bilden Gott und Gliedermann einen topologischen Schnittpunkt der menschlichen Einbildungskraft, die sich ein Bild dessen ent-

1 Georg. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, a. a. O., S. 269.

2 Anders liest hier Walter Müller-Seidel: *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*, Köln 1967.

3 In diesem Zusammenhang hat Ernst Cassirer gegen Hanna Hellmanns Darstellung des Kleistschen Marionettentheaters als eines Schlüssels zur »Metaphysik« des Gesamtwerkes eingewendet, daß darin die Grundgegensätze »nicht ohne Zwang« aufgingen. Cassirer sieht demgegenüber das Motiv der theoretischen wie der dramatischen Arbeit Kleists nicht in der Aufhebung der Gegensätze als vielmehr im Vollzug einer »entgegengesetzte[n] Entwicklung; und aus dem Gegeneinander dieser beiden inneren Bewegungen geht erst der eigentliche dramatische Grundprozeß hervor«. [Ernst Cassirer: *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*, a. a. O., S. 198]. Vermittelnd stellt Michael Emmrich in diesem Zusammenhang ein »mythologisches Denken« der Romantiker ins Zentrum der Diskussion, das den Gang durch verschiedene Erkenntnismodelle mit dem Gedanken der Polarität verbinde. [Michael Emmrich: *Heinrich von Kleist und Adam Müller. Mythologisches Denken*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1141, P. Lang, Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris, 1990]

wirft, was ihr unerreichbar scheint, um es dadurch zu erkennen.¹ Nur so, als Bild und aufgrund der ringförmigen Gestalt des Globus, wird die Reise nach vorne zur Reise an die Hintertür der Erkenntnis. Die Grazie und Erkenntnis, die Kleist beschreibt, liegt in der bildlichen Struktur dieses eingeschlagenen Umwegs selbst.

Der Text des *Marionettentheaters* besitzt darin seine eigentümliche Gestalt, daß die Bewegung aus der bildlichen Form ihrer Darstellung hervorgeht. Dabei ist die Darstellung mit dem Dargestellten nicht in mimetisierender Weise harmonisiert, sondern sie besitzt eine eigene, polarisierende Dynamik, deren Mechanismus die gegenläufige Verschränkung von unvereinbaren Gegensätzen erlaubt. Diese Struktur der Darstellung ist von einer Bildlichkeit geprägt, in der Paradoxe zueinander in Bewegung versetzt werden. Gerade in der Form der Darstellung werden Erkenntnismodelle erprobt – die polar, spiegelbildlich oder kugelförmig organisiert – zwei diametrale Blickpunkte oder Perspektiven aufeinander zusteuern lassen.

Insofern trifft der Einwand des Ich-Erzählers, der die Glaubwürdigkeit der Beweise Herrn C.s anfecht, obschon dieser »die Sache seiner Paradoxe« geschickt zu führen (II, 342) in der Lage sei, die Struktur des Textes mit einer erstaunlichen Präzision. Tatsächlich wird im Gespräch *Über das Marionettentheater* eine Erkenntnis, die aus der Bewegung paradoxaler Bildstrukturen gezogen werden kann, vor jeder anderen Bildlichkeit privilegiert, deren Erkenntnis etwa aus einer eindimensional-teleologischen Einsicht fließen würde.

1 Diese Annahme eines idealen Punktes, in dem die Bewegungsvektoren von Plusunendlich nach Minusunendlich sich kreisförmig schließend schneiden sollten, nennt Sydnia Stern Weiss eine Nicht-Euklidische Definition der geraden Linie, deren Merkmal es wäre, nicht zweimal durch denselben Punkt zu gehen. Die paradoxalen Folgerungen des *Marionettentheaters* fänden darin ihre logische Begründung: »In the essay, the dancer, in the role of a teacher, uses the concept of a line (loop) which includes an ideal point. Indeed, the idea underlies his three analogies for explaining seeming paradoxes in which ›motion‹ or ›development‹ through an ideal point produces its opposite.« [*Kleist and Mathematics: The Non-Euclidean Idea in the Conclusion of the Marionettentheater Essay*, in: *Heinrich von Kleist-Studien*, hrsg. v. A. Ugrinsky, Berlin 1980, S. 117-126, S. 123].

Im Augenblick der Bewegung

Dargestellte Erkenntnis verbindet sich im Aufsatz *Über das Marionettentheater* am häufigsten mit der Metaphorik der Blicke. Sie scheinen – zumal ihr Sehen auch mit einer Einsicht einhergeht – in den drei Teilerzählungen im *Marionettentheater* eine zentrale Rolle zu spielen. Wie bereits erwähnt wurde, dienen die Blicke den Dialogpartnern zur Anzeige verweigerter Zustimmung, wenn sie anlässlich ihres Gesprächs über Anmut und Grazie von Körperbewegungen geflissentlich »den Blick schweigend zur Erde« schlagen oder »betreten zu Erde« sehen. Das wird erst recht verständlich, wenn bedacht wird, daß die Blicke im Aufsatz *Über das Marionettentheater* eine jede Anmut und Grazie geradezu vernichtende, alle Bewegung paralysierende Wirkung besitzen.

Die »Spiegel-Episode« in der zweiten Teilerzählung verbildlicht die charakteristische Gegenbewegung von Blick und Reflexion in besonderer Weise. Kleist findet hier zu einer dialektischen Darstellung von Erkenntnis und gleichzeitiger Selbstverfälschung: Wo nämlich der Blick des jungen Mannes unmittelbar in den Spiegel fällt, wird – durch die Erinnerung an die antike Statue des »Dornausziehers« – sogleich jede Anmut aus seinen Bewegungen gelöscht, die sich zuvor unmittelbar an ihm ausdrückte, und sein graziler Gestus gefriert augenblicklich zu einer starren, abrupten Pose:

Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte zu mir, welche Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblicke, dieselbe gemacht; [...] Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem andern verließ ihn. [II, 343f.]

In diesem beinahe statischen Bild einer augenblicklichen Wahrnehmung des Spiegelbildes ist eine unendlich kleine Bewegung eingefroren: das Aufsetzen des Fußes. An ihr und durch sie vermittelt sich die Selbsterkenntnis des Jünglings und gleichzeitig der Verlust seiner Unmittelbarkeit. Selbsterfahrung und optische Kontrolle prallen im Reflexionsbereich des Spiegels aufeinander. Offenbar kann in diesem Reflexionsbereich aber keine Anmut zustande kommen, weil dieser Blick in den Spiegel sich mit der Wahrnehmung einer idealtypischen Gestalt verknüpft. Die im Spiegel vermittelte Einsicht in die ideale Gestalt der Geste rückt den Augenblick der Unmittelbarkeit, der für das Erlebnis der Anmut unentbehrlich wäre, in unendliche Ferne. Doch im »Augenblick« der Wahrnehmung dieser Identität von Skulptur und Spiegelbild verschiebt sich die unmittelbare Anmut auf eine Form der Erkenntnis, die sich im Spiegelbild immerzu ästhetisch zu realisieren sucht. Kleists Metaphorik des Spiegels scheint damit jede Hoffnung einer »spontanen Selbstbegegnung« aufs entschiedenste

zu durchkreuzen.¹ Größte Unmittelbarkeit suchend, bewegt sich die Erkenntnis doch immer weiter davon weg. Der Nähe des Spiegelbildes entspricht die fortgesetzte Reflexion auf das sich entfernende und sich selbst entfremdende Selbst des jungen Mannes. Sein Blick befindet sich in einer gegenläufigen Bewegung zu dem Bild, das er sieht, und er ist von diesem Augenblick an im Begriff, die zunehmende Entfernung des Selbst von seinem Ideal zu beobachten. Der Auslöser dieser Disjunktion von visueller Kontrolle und Selbsterkenntnis liegt dabei im Blick eines Dritten, der hier in die spekulare Struktur des narziß-tischen Spiegel-Topos eingreift. Durch das bestätigende Augenmerk des Erzählers und irritiert durch dessen ironischen Kommentar, »er sähe wohl Geister!« [ebd.], nimmt die Verwirrung des Jünglings ihren Lauf.

Erst mit diesem Blick auf den Blick scheint die bewegte Gestalt, die er erfaßt, sich aller Anmut zu entledigen; von diesem Punkt an streift der Jüngling sehend all jene Lieblichkeit von sich ab, »die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte« [II, 344]. Nicht allein die Augen des Erzählers, die dem Augenblick dieser Entfremdung beiwohnen, auch die Augen der umstehenden Zeugen spiegeln den Vorgang, in dem die anmutige Geste des Jünglings der optischen Kontrolle dieser Spiegelfalle zum Opfer fällt. Das Bewußtsein einer idealtypischen Gestalt verdankt sich zwar der optischen Reflexion des Spiegels, das Bewußtsein über den Verlust dieses Bewußtseins entsteht aber erst in den Augen der anderen. Das spekulare Modell dieser Szene wird erst in dem Moment, da es zu einem triadischen Modell erweitert wird, zu jenem optischen System, in dem Blicke und Bewegungen sich wechselseitig paralysieren.² So sieht

1 In diese Richtung hat in jüngster Zeit vor allem Ralf Konersmann argumentiert: »Kleist konstatiert, daß die Bilder, an denen solche Zuversicht sich nährt, und vorab das Bild des Spiegels, verloren sind. ›Das Glück‹, heißt es in der ›Familie Schroffenstein‹, ›ist stumm‹. Weit davon entfernt, das Aufbrechen einer homogenen Welt der – wenngleich zuletzt ohnehin nur ästhetisch unterhaltenen – Korrespondenzen als Entweigung zu sanktionieren und diesem Vorgang, im Vertrauen auf eine latente Gesamtbewegung, seine Schärfe zu nehmen, beharrt Kleist auf der Beschreibung einer Welt schroffer Disparitäten und einer durchaus problematischen Subjektivität.« [Ralf Konersmann: *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität*, 1988, S. 62] Wenngleich das Motiv des Spiegels eine homogene Beschreibung der Welt nicht weiter zuläßt, ist doch – über das motivgeschichtliche Interesse hinaus – eine Beschreibung disparat gewordener Beziehungen innerhalb des Textes als einer spekularen »Gesamtbewegung« denkbar, wie William Ray nachgewiesen hat. Das Modell des Spiegels erlaubt es Ray, den Text als Inversionsbewegung von Original und Reflexion zu verstehen: »[...] the specular paradigm does not suffer decomposition into an original and a reflection, or a cause and an effect. Rather, both terms are generated in the same movement and remain interdependent on each other. Likewise, in a text which can include neither the Beginning nor the End, the component inversions which it reproduces cannot posit an original – or ensure closure.« [William Ray: *Suspended in the Mirror: Language and the Self in Kleist's ›Über das Marionettentheater‹*, a. a. O., S. 533]

2 In seiner aufklärungskritischen Lektüre des *Marionettentheaters* macht Paul de Man diesen Einbruch einer dritten Perspektive in das spekulare Modell dafür verantwortlich, daß die Identität des Jünglings an der Nachahmung des Ideals zerbricht. Erst unter dem Blick der erziehenden Autorität laufe das Subjekt in Gefahr, der spekularen Situation übergeordnete Bedeutungsaspekte beizuordnen, das heißt, sich als Ausdruck eines ästhetischen Ideals zu verstehen. »Das Problem«, schreibt de Man, »ist nicht mehr das der anmutigen Nachahmung, sondern das der Fähigkeit,

sich der Jüngling, dessen Bewegung sich lediglich darauf beschränkt, den Fuß auf den Schemel zu setzen, einem Panoptikum von Blicken ausgesetzt, das jede gesehene Bewegung augenblicklich reflektiert und die verzweifelte Versuche, die Anmut der Bewegung wiederzuerlangen, dem Hohngelächter der Zuschauer preisgibt:

*Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzu-
bringen – was sag ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches
Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten: – – [II, 343f.]*

Am Ende dieser Periode, in der sich der quälende Verlust der Unmittelbarkeit ins Komisch-Groteske überdreht, wird ein Gedankenstrich zum radikal verkürzenden Platzhalter jener Reflexion, die über die schwindende Anmut der Bewegung geführt wird. In der paradoxalen Struktur des Spiegels scheint die Bewegung in einem Augen-Blick zu einer manifesten Gestalt zu gelangen, die aber in ebendiesem Moment zur Monade erstarrt. Die Bewegung im Spiegel gerinnt zur Figur einer gedanklich reflektierten spekularen *Reflexion* und beraubt so die Geste ihrer eigenen Dynamik, die sie – vormals unvermittelt – noch besaß. Selbst das anfänglich einmalige Aufsetzen des Fußes wird zum wiederholten Anheben in der gegenteiligen Richtung, so daß noch in diesem winzigen Mikromodell graziöser Bewegung eine spiegelbildliche Wirkung entsteht.

»Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen [...]« [II, 344]. Noch einmal vermittelnd, legt sich die berichtende Rede des Erzählenden, der sich auf die Zeugenschaft der »Augen der Menschen« beruft, über die reflexiv stillgelegte Bewegung des Jünglings, um so die Gewalt der Blicke zugleich »unsichtbar und unbegreiflich« in die Sichtbarkeit eines eisernen Netzes zu verwandeln. »Wort für Wort« [ebd.] erzählt und bestätigt damit der Text die sprachliche Sichtbarmachung der Bewegung im Spiegel durch die stilllegende Wirkung ihrer Sichtbarkeit und verlängert damit die Tragödie des Jünglings in deren buchstäblich getreue Beschreibung hinein. Das triadische Modell von Spiegel und Blicken hebt jene minimale Bewegung des Fußes in dem Augenblick auf, da sie in die gedankliche Reflexion umschlägt. Dieses reflexive Modell paralyisiert damit jede primäre Bewegung, die die anmutige Geste verkörpert.

zwischen der wirklichen Bedeutung und dem Prozeß der Bezeichnung zu unterscheiden« [Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung: Kleist's 'Über das Marionettentheater', a. a. O., S. 222*] Die Triangulation der Spiegelszene zwingt demnach den Jüngling zur Wahl, sich als Produkt einer Bedeutung zu lesen, womit seine Bewegung zwar einen Sinn erhielte, die Unmittelbarkeit der Anmut aber verlöre – oder aber seine Identität dem Prozeß der Bezeichnung zu entziehen, doch dann bliebe er immer blind für die Anmut seiner Bewegung. In dieser provozierten Aporie bleibt, wie William Ray schreibt, das Selbst im Spiegel »suspendiert«. [William Ray: *Suspended in the Mirror*, ebd.]

Nicht anders ist die Bewegung des Bären in der nachfolgenden Parabel an die Kette gelegt. Bären wie diesen, den man »auf dem Hofe auferziehen ließ« [ebd.], wurden als »Tanzbären« gehalten. Das eigentliche Tanzen, oder besser: das Sichaufrichten dieser Bären, wurde gemeinhin dadurch erreicht, daß sie an einer Nasenkette schmerzhaft hochgezogen wurden. Der verzweifelte Widerstand dieser Tiere, der sich in ihren Zwangsbewegungen niederschlug, galt als Ausdruck ihrer staunenerregenden rhythmischen Begabung und als spielerische Beherrschung des Tanzes. Gerade so präsentiert sich der Bär auch dem Ich-Erzähler:

Der Bär stand, als ich erstaunt vor ihn trat, auf den Hinterfüßen, mit dem Rücken an einen Pfahl gelehnt, an welchem er angeschlossen war, die rechte Tatze schlagfertig erhoben, und sah mir ins Auge: das war seine Fechtpositur.
[II, 344]

Der Qual menschlicher Folter preisgegeben, wird der Bär einem Fechtspiel ausgesetzt, dessen Ziel es ist, seine Unüberwindbarkeit zu beweisen. Zugleich wird die ästhetische Anmut seiner gestischen Ökonomie zur Pointe dieser Erzählung erhoben. Kann man es anders als menschlichen Zynismus nennen, wenn, aufrecht an seinen Pfahl gebunden, dieser fechtende Tanzbär das Bild eines erpreßten Anthropomorphismus zu zeigen hat? Diese augenscheinlich erpreßte Menschenähnlichkeit ist die Folge einer Wette, die der Erzähler auf sich genommen hat und um die es sich in dieser Episode dreht; diese Wette gilt dem Nachweis, daß alles in der Welt seinen Meister finde. Gleichsam als Negativ zur tanzenden Marionette ist der Bär das triste Exerzierobjekt, das *exempli causa* im Dienst eines bestimmten Beweisvorgangs steht.

Hier gilt es nun zu beweisen, daß die starren Prämissen einer deskriptiven Ordnung in die »natürliche Form der Bewegung« überführbar sind, und umgekehrt, daß die natürlichen Bewegungsformen als menschliche Anmut im Zeichen der Beherrschung bewertet werden können. Einmal mehr nimmt ein idealisierend-aufklärerisches Konzept die Wette mit der Natur auf, um sich Souveränität vermittels der kontrafaktischen Unterstellung zu sichern, daß Natur vornehmlich durch anthropomorphe Modelle generiert werde.

Kleist offenbart den krassen Idealismus dieses Unternehmens durch die Gegenläufigkeit, die er auch hier der Darstellung von Blick und Bewegung verleiht. Der vorliegenden Täuschungsabsicht begegnet der Bär seinerseits mit dem unhintergehbaren Ernst desjenigen, der sich am eigenen Leben bedroht sieht; er pariert die Stöße und Finten des mit dem Rapier auf ihn einfallenden Erzählers durch »eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze« [II, 345]. Allein seine visuelle Bindung mit der »Seele« seines Aggressors scheint ihn dabei vor Bewegungen zu schützen, die als Antwort auf die List seines Gegners nur den Tod des Bären bedeuten würden.

Der Ernst des Bären kam hinzu, mir die Fassung zu rauben, Stöße und Finten wechselten sich, mir triefte der Schweiß: umsonst! Nicht bloß, daß der Bär,

wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht. [II, 345]

Die wenigen Bewegungen des Bären erscheinen als Folge seiner Indifferenz gegenüber der menschlichen List der Vernunft. Nur seiner vollkommen irreflexiven Gelassenheit ist es zu verdanken, daß die Kunst des Fechters ihn nicht zu treffen vermag und daß der Kampf sich vielmehr als Spiegelfechtereie des Erzählers erweist, der gegen sein eigenes anthropomorphes Modell der Natur ankämpft. Der erzählende Tänzer trifft hier auf einen Bären, der nicht um ein anthropomorphisierendes Modell zu fechten bereit ist und der sich statt dessen mit der Fähigkeit ausgestattet sieht, in der Seele des Tänzers wie in einem offenen Buch lesen zu können.

Ganz entscheidend für die Ökonomie des Lesens beziehungsweise die inhaltliche Uneinsehbarkeit dieser Lektüre ist dabei das erzählerische Dispositiv des »Als-Ob«. Dieses für Kleists Erzählstil symptomatische Konjunkionalglied hält die Lesbarkeit der Signifikanten wie auch deren Unlesbarkeit in der Schwebe und setzt sie dabei einer Entscheidung aus, ohne diese Entscheidung aber auch zu fällen. Jegliche Lesbarkeit der Seele des Erzählers wird durch den Umstand blockiert, daß die Lektüre des Bären, der vermeintlich darin lesen soll, sich ihrerseits der Lesbarkeit durch den Erzähler entzieht; oder anders und kürzer gesagt: Die Lektüre des Bären ist selbst unlesbar.¹

Damit bleibt zwar die unmittelbare Einsicht in die Seele des Erzählers logisch ausgespart, nicht aber die fiktionalisierende Lektüre sämtlicher Zeichen der Bewegung durch den Erzähler, die dieser an seinem Gegenstand, dem fechtenden Tanzbären, vornimmt. Lesbar bleibt nur die Fiktion eines Erzählers, der die Bewegungen eines Bären als Repräsentation seiner Seele *interpretiert*. Die Ökonomie der Bewegungen, die der Bär ausführt, wird durch den Blick reguliert, der vom Erzähler fiktionalisierend als Lektüre seiner Seele gelesen wird: Der Erzähler interpretiert die Reaktionen des Bären in kausalem Zusammenhang mit dem tierischen Blick, der nach den Augen seines Herausforderers tastet, und zwar so, »als ob er meine Seele darin lesen könnte«.

1 Darauf hat Bernhard Greiner gegenüber Paul de Mans Installation eines »Über-Lesers« an dieser Stelle wohl zu Recht insistiert. Greiner besteht auf der Unlesbarkeit der Position des Bären: »Das konstituierende Moment des Zeichens, an Stelle eines andern zu stehen, was Verschiebung erst ermöglicht, mithin die Finte, die Ablenkung, um doch ans Ziel zu gelangen, diese ganze Bewegungskunst in der Ordnung der Signifikanten läuft ins Leere an einem Gegenüber, der sich gar nicht darauf einläßt.« [Bernhard Greiner: *Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant*, a. a. O., S. 116] Trotz dieses überzeugenden Einwandes entgeht es aber Greiners Analyse, daß diese »Ordnung der Signifikanten« auch gelesen werden kann, ohne daß das »Signifikat« (hier: der »Bär«) sich »darauf einläßt«; allerdings wird dabei die Figur des Erzählers – und nicht der Bär – zum Ort, an dem sich die Bedeutung der Signifikanten konstituiert.

In diesem Lesen und Gelesen werden fikionalisierend unterstellter Intentionen und Handlungsmotive wird die Bewegung als ein spiegelndes und wider-spiegelndes Simulationsmodell des Erzähler-Subjekts in Aktion verwendet: Indem der Erzähler meint, vom Tier gelesen zu werden, beginnt er sich selbst zu vergegenwärtigen, daß er – »Aug in Auge« mit dem Bären – sich selbst als lesbares Subjekt sieht und dabei gerade so agiert, wie einst der badende Jüngling im paralyisierenden Blick auf den Spiegel: »Jetzt war ich fast in dem Fall des jungen Herrn v. G...« [II, 345]. In der Tat hat damit der Erzähler, Herr C., seinen Meister gefunden, doch um den Preis, daß der Schwerpunkt der Bewegung, den er zuvor in den Weg der Marionette versetzte, nunmehr als Darstellung seiner Seele in den Bewegungen des Bären gelesen wird. Erst mittelbar, nämlich indem der Erzähler sich im beweglichen Spiegel seines eigenen Modells zu verstehen lernt, werden seine Bewegungen, Stöße und Finten als ästhetisches Kampfspiel um einen Schwerpunkt verständlich, der mit der aggressiven Bewegung die listige und fintenreiche Subjektivität meint. Wird das Kampfspiel von dieser Subjektivität her gedacht, kann von ihr gesagt werden, sie lese sich *ex negativo* in den Bewegungen des Bären: Den irreflexiven Reaktionen des Bären entsprechen die reflexiven Aktionen des Erzählers, der durch die Fiktion, er werde in seiner Seele gelesen, gegen den Trugbildcharakter seiner anthropomorphisierten Chimäre anfigt. Ein ästhetischer Kampfsport dieser Art kostet den Erzähler, wie es heißt, viel Schweiß und bringt ihn in Gefahr, seiner Fassung beraubt zu werden. Es ist dies dieselbe Anstrengung, die es erfordert, das Fechten auf dem militärischen Schlachtfeld als Chimäre der Ballettkunst zu exerzieren; oder – von der anderen Seite her betrachtet – die Tanzkunst als Chimäre des Gefechts gewissermaßen auf Leben und Tod auszuüben. Ein solches Dispositiv hat Wolf Kittler in seinem Buch *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie*¹ entworfen, wenn er auf die »Tanz- und Fechtmeister« als Prototypen der damaligen Militärpädagogik hinweist und dabei das *Marionettentheater* auf den zeitgenössischen Diskurs der Kriegskunst projiziert. Kittler hat die »vis motrix« des kleistschen Textes im Schnittpunkt von narzißtischer Selbstreflexion und den Strategien der Befreiungskriege angesiedelt. Wo sich die Kriegskunst auf die höfische Tradition der Offizierskader bezieht und das Fechten nach der Richtschnur des Tanzunterrichts inszeniert, wird der Text, der dies beschreibt, zum agonalen Schlachtfeld von Paradoxien. Freilich erweist sich der Text des *Marionettentheaters* als fintenreiches Gebilde, wenn ihn eine Lektüre zum Partisanen ihrer Sache machen will. Nicht minder paradox kann schließlich gesagt werden, der Erzähler im kleistschen Text werde zum ersten Leser seiner eigenen Seele, indem er die Bewegungen des Bären beschreibt. Durch diese implizite Allegorie des Lesens wird jede weitere Lektüre in ein neues Kampfspiel hineingezogen, die lediglich auf die Selbstbewegung des Lesens zu achten scheint. Wer in dieser Lektüre kämpft, tanzt bestenfalls, um die Fassung nicht zu verlieren.

1 Wolf Kittler: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Rombach, Freiburg i. B. 1987, S. 354ff.

Gravitation der Modelle

Die Suche nach einem grundlegenden Algorithmus des Tanzes sowie die Suche nach reflektierter Anmut und Grazie der Bewegung erweisen sich im Aufsatz *Über das Marionettentheater* in allen drei darin gebotenen Modellen der Bewegung zunächst als gescheitert. In der mechanischen Marionette sind sie so wenig zu finden wie in der gespiegelten Unmittelbarkeit des Jünglings und in der anthropomorphisierten Gewandtheit des Bären. Dabei zeigt sich aber, daß die verschiedenen Bewegungsweisen sich erst als Produkt eines Darstellungsmodells verstehen lassen, das die Idealität einer Bewegungsform durch ein ihr widerstrebendes Moment unterminiert.

Kleist arbeitet mit Vorliebe gerade mit solchen Modellen, die sich nur kraft einer wechselseitigen Supplementarität der an ihnen beteiligten inkompatiblen Größen in ihrem Innersten zu stützen und zu halten vermögen. Als Produkt dieser Supplementaritätsbeziehung entspringt die Bewegung als Vermittlung gegensätzlicher Perspektiven, die sich an der Bildlichkeit dieser Modelle beteiligen. Diese Bewegung innerhalb einer stabilen Form der Inversion hat Kleist in seiner berühmt gewordenen Beschreibung eines Torbogens in Würzburg skizziert, das in exemplarischer Weise ein Gravitationsmodell gegenstrebiger Kräfte darstellt. In einem seiner »Lehrbriefe« an Wilhelmine von Zenge vom 16. November 1800 schreibt Kleist:

Da ging ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Tor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen – und ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn alles mich sinken läßt. [II, 59]

Solche Gebilde sind dem Leser des Kleistschen Werks vertraut. Sie wirken, als wären sie vom Einsturz bedroht, erhalten sich aber doch, indem sie auf ihre eigene Struktur bauen. Sie sind gewissermaßen Struktur gewordenen Gravitieren. In diesem Modell wirken zwei gegeneinander gerichtete Lasten so aufeinander, daß sie zur Stütze ihrer selbst werden. Der dabei suspendierte Sturz gibt etwas von der Fragilität einer Bildlichkeit wieder, die sich in ihrer logischen Beschaffenheit so lange als stabil erweist, wie sie von einer gedanklichen Bewegungsfigur durchwirkt bleibt. Diese stabile Figur steht und fällt mit der Skepsis, die sich am Rekonstruktionsversuch der dargestellten Idee abarbeitet und sie dabei stets aufs neue etabliert.

Kleists Bewegungsmodelle sind ebenso wie dieser Torbogen allegorische Miniaturen, deren Zweck sich daraus erschließt, daß sich in ihnen die gegenstrebige Dynamik des Bildgedankens manifestiert. Kleist entpuppt sich aber auch

selbst als Pragmatiker der Bildexegese, wenn er in einem nachfolgenden Brief an seine Braut schreibt: »Bei einem Bilde oder einem Gleichnis kommt es überhaupt auf eine möglichst genaue Übereinstimmung und Ähnlichkeit in allen Teilen der beiden verglichenen Gegenstände an. Alles, was von dem einen gilt, muß bei dem andern irgend eine Anwendung finden.« [II, 606]¹

In der Rezeption von Bildern und Gleichnissen im Aufsatz *Über das Marionettentheater* spielen die Skepsis und das Staunen eine wichtige Rolle als widerstrebende, aber gerade deshalb treibende Kräfte. Kleist legt großen Wert auf die emphatische Kundgebung des offenen Erstaunens, das die kühne, oft künstlich überzeichnete Bildlichkeit seiner eigenen Beschreibungsmodelle, oder die seiner Erzählergestalten, zu begleiten pflegt: Der Ich-Erzähler im Gespräch *Über das Marionettentheater* zeigt von Beginn an, wie er »erstaunt gewesen« sei [II, 338], er äußert vielfach seine »Verwunderung« [II, 340], ja er »erstaunt immer mehr« [II, 343], während auch Herr C. »erstaunt« vor den Bären tritt, nicht weiß, ob er träumt, und sich schließlich nur schwer von seinem »Erstaunen« erholen kann [II, 344f.].²

Die Gespräche im *Marionettentheater* scheinen beständig gegen einen inneren Widerspruch anzukämpfen, der sich am Ausdruck wiederkehrenden Erstaunens der Dialogpartner zeigt; ihr Diskurs ist getragen von einer Skepsis an der augenscheinlichen Evidenz der Anekdoten und Gleichnisse. Selbst die scheinbar vollkommene Übereinstimmung der Dialogpartner am Ende des Aufsatzes: »Glauben Sie diese Geschichte? Vollkommen! rief ich, mit freudigem Beifall [...]« [II, 345], wird von der alle Gewißheit zerstreuenden Bemerkung des Ich-Erzählers begleitet, daß das Essen vom Baum der Erkenntnis, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen, zum letzten »Kapitel von der Geschichte der Welt« gehöre [ebd.]. Gewiß, das Ende der Geschichte mit der Fabel vom Anfang der Erkenntnis zu bestreiten gehört zum Repertoire unabschließbarer narrativer Modelle, um die es in Kleists *Marionettentheater* immer wieder geht.

1 In seinen »Lehrbriefen« an die Verlobte hat Kleist die Allegorese von Sprachbildern gewissermaßen in ein ästhetisches Einmaleins zurückbuchstabiert. (Vgl. die Briefe an Wilhelmine von Zenge vom November 1800 [bes.: II, 593])

2 In seiner Anekdote *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* hat Kleist am eindringlichsten auf die persuasive Kraft gesetzt, erzählend dem Erstaunen des Publikums diametral entgegenzuwirken. Die drei Geschichten, die hier ein alter Offizier vor versammelter Gesellschaft ausbreitet, werden mit der ungläubigen Skepsis der Zuhörerschaft konfrontiert, die fordert, »als erste Bedingung, von der Wahrheit, daß sie wahrscheinlich sei; [...]« [II, 278]. Die Kleistsche Anekdote kann als Kontrafaktur der aristotelischen Forderung an den Dichter gelesen werden, das Wahrscheinliche in der Fiktion dem Möglichen in der Wirklichkeit anzunähern [Poetik, 9. Kap.]. Dagegen hat Cynthia Chase gerade auf die strikte Inkompatibilität von Wahrheitsanspruch und Wahrscheinlichkeit dieser Kleistschen Persuasionsstrategie hingewiesen, wenn im Sprechakt die Wahrheit als Fiktion markiert werde: »Rather, we are compelled by Kleist's stories and maintain that what persuades is in some sense true: that was has the force of truth is truth, in effect. What is true is none other than a truly imposing fiction, in our view: a speech act that imposes itself with the force of truth, or a figure that is forced to happen.« [*Mechanical Doll, Exploding Machine. Kleist's Models of Narrative*, in: *Decomposing Figures*, 1986, S. 154]

Indes erwächst darin dem Text eine selbstreflexive Dimension: Auch der Text des *Marionettentheaters*, der ja ein erzählter Dialog ist, schließt mit der emphatischen Zustimmung an die Wahrscheinlichkeit seiner Erzählung, die ihrerseits an die Skepsis gebunden ist, daß narrative Modelle sich wahrhaft abschließend erzählen lassen.

Kleist hat vornehmlich Bewegungsmodelle entworfen, die durch eine spezifische Unentscheidbarkeit am entscheidenden Punkt ihrer Bildlogik stabilisiert werden. Modelle, die sich als Formel *und* als Metapher, als Logik *und* als Rhetorik, die sich als Einsicht *und* Blindheit gleichermaßen verstehen lassen, wenn nach einer Aufklärung formaler Gesetze in dargestellter Bewegung gefragt wird. Durch diese fragile Stabilität seiner Modelle verlegt er allen Beweisdruck auf die schwächste Stelle der bildlogischen Argumentation, die quasi durch Einfügung des Schlußsteins die dargestellte Bewegung zum formalen Abschluß bringen würde. Was logisch unentscheidbar und formal unabgeschlossen bleiben muß, ist aber gerade deshalb offen und durchlässig für Weiterführendes.

Eine prinzipielle Unabschließbarkeit des narrativen Darstellungsmodells hält Kleists Text für alle Arten der Anschließbarkeit offen. Immer scheint das letzte Kapitel der Geschichte ungeschrieben, das Gesetz der Bewegung selbst unanwendbar. Dies belegt nicht zuletzt Kleists Brief an Wilhelmine von Zenge, der in das besprochene Schlußbild vom Würzburger Torbogen mündet. Nicht umsonst baut Kleist hier das Bild des Torbogens auf die beiden Grundpfeiler der Naturwissenschaft, namentlich auf Isaac Newton und Galileo Galilei. Wie Newton an die »Vorstellung der Kraft, welche den Apfel zur Erde trieb, eine Menge von folgenden Vorstellungen [knüpfte], bis er durch eine Reihe von Schlüssen zu dem Gesetze kam, nach welchem die Weltkörper sich schwebend in dem unendlichen Raume erhalten« [II, 591], habe auch Galilei aus »schwebender Bewegung« eine Folge von Bildern geknüpft, die erst durch ihre Anschließbarkeit eine Regel erzeugte.

Was Kleist im Anschluß daran »recht eigentlich *lernen von der Natur*« nennt [II, 593], ist nichts anderes als eine figurative Lektüre der Welt im Stile von Galileis *librum naturae*.¹ Mit ihm liest Kleist die Bewegung der Welt als Metapher ihrer Gesetze. In der Tat bringt dabei die offene Anschließbarkeit von metaphorischen Modellen, die jene »schwebende Bewegung« erzeugen – immerzu schaukelnd – das Licht der Erkenntnis aus der Wiege seiner Texte erst hervor:

Galilei mußte zuweilen in die Kirche gehen. Da mochte ihm wohl das Geschwätz des Pfaffen auf der Kanzel ein wenig langweilig sein, und sein Auge fiel auf den Kronleuchter, der von der Berührung des Ansteckens noch in schwebender Bewegung war. Tausende von Menschen würden, wie das Kind, das die schwebende Bewegung der Wiege selbst fühlt, dabei

1 Vgl. dazu Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1981, S. 71-80.

vollends eingeschlafen sein. Ihm aber, dessen Geist immer schwanger war mit großen Gedanken, ging plötzlich ein Licht auf, und er erfand das Gesetz des Pendels, das in der Naturwissenschaft von der äußersten Wichtigkeit ist. [II, 591; Herv. v. Verf.]

Die Bewegung des Lichtes ist einbezogen in das Licht, das über dieser Bewegung aufgeht, darin eingelullt erwacht die Erkenntnis.

4. HEINE

Tanzsignatur

Der Tanz durchzieht das literarische Werk Heinrich Heines¹ gleichsam als Signatur. Mit dem Begriff der »Signatur«² wird gleichzeitig eine Vielzahl von Aspekten angesprochen, die alle eine Schlüsselstellung in der neueren Heine-Diskussion einnehmen.

Den Tanz unter dem Begriff der »Signatur« zu fassen ist ein Versuch, die Darstellung literarischer Bewegung unter einem skripturalen Gesichtspunkt zu betrachten, das heißt als geschriebene Bewegung, deren Schriftzug für die Rezipienten des Textes ganz allgemein die Frage nach der Lesbarkeit von Bewegung aufwirft. Wird im folgenden das Motiv des Tanzes, wie es in Heines Text häufig wiederkehrt, als »Signatur« verstanden, dann in der Annahme, daß in diesem Motiv geschriebene und gelesene Bewegung in besonderer Weise miteinander konvergieren.

- 1 Das Werk Heinrich Heines wird im folgenden nach der Ausgabe *Sämtliche Schriften*, herausgegeben von Klaus Briegleb, Hanser, München 1975ff., zitiert und im Text in eckigen Klammern mit Band- und Seitenzahl nachgewiesen.
- 2 Als beste Einführung in die »Signaturen« von Heinrich Heines Werk kann nach wie vor die Einleitung zu Benno von Wiese: *Signaturen: Zu Heinrich Heine und seinem Werk*, Berlin 1976, S. 9-24, gelten. Hier ist auch erstmals von der »Signatur Tanz« die Rede [S. 16]. Im Sinne eines Leitmotivs versteht von Wiese »Signaturen« als »durchgehende Merkmale, Leitlinien und Querverbindungen« in Heines Werk [S. 10]. Heine selbst bezeichnet »Signatura« in seinem *Memoiren*-Fragment als »Wechselwirkung äußerer Begebenheiten und innerer Seclenerlebnisse« [VI/1, 555f.], womit er die Signatur als Medium der Vermittlung kennzeichnet. Damit steht Heine in der Tradition der Signaturlehre seit Paracelsus und Jakob Böhme, der in seinem Werk *De signatura rerum* (1730) die Signatur als kommunikative Interaktion von Form und Klang versteht: »[...] ein gleicher Klang fängt und beweget den andern, und im Hall zeichnet der Geist seine eigene Gestaltnis [...]; und mit derselben Bezeichnung gehet er in eines andern Menschen Gestaltnis, und wecket in einem andern auch eine solche Form in der Signatur auf.« [Jakob Böhme: *De Signatura Rerum*, in: *Sämtliche Schriften*, Bd. VI, Stuttgart 1957, S. 3f.; vgl. dazu *Die »Signatur« der Phänomene*, in: Ernesto Grassi: *Macht des Bildes, Ohnmacht der rationalen Sprache; zur Rettung des Rhetorischen*, W. Fink, München 1979, S. 127-138] Im folgenden lassen wir uns von Derridas Definition der »Signatur« leiten, im Sinne einer »Verräumlichung als Unterbrechung der Anwesenheit im Zeichen (*marque*)« [Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, in: *Randgänge der Philosophie*, Passagen, Wien 1988, S. 291-314, S. 311]. Der Tanz wäre demnach als Schriftzug zu verstehen, durch den die Tanzenden ein lesbares, wenngleich auch passageres Zeichen hinterlassen, eine Unterschrift gewissermaßen, die in Form und Klang eine Präsenz derjenigen Figur bezeugt, die darin verschwindet, und von der die Leser selbst durch den Zeichencharakter des dargestellten Tanzes abgeschnitten sind.

Die hier vorgeschlagene Methode, den Tanz mit Hilfe des Signatur-Begriffs zu verstehen, verfolgt auch die Absicht, den für die Heine-Forschung so traditionsreichen Begriff der »Schreibart« mit einigen neueren Ansätzen zum *close reading* von Texten zu verbinden, wie sie etwa Jacques Derrida, Paul de Man und – Unbewußtes als Sprache lesend – Jacques Lacan praktiziert haben. Die Aufmerksamkeit gilt dabei ganz der Lesbarkeit von Bewegung und dem ästhetischen Problem der Darstellung von Bewegung als einem Schriftzug von Heines Texten. Freilich entfaltet sich im Begriff der »Signatur« selbst ein vielseitiges Leporello, dessen Bedeutungsspektrum die verschiedensten Segmente der Forschungstradition in sich aufgenommen hat. »Signatur« wird dabei als Chiffre einer historischen Synthesis verstanden, ebenso wie als poetologische Metapher von Heines Schreibart, ja selbst als Tropus des Rätselhaften schlechthin.

Besonders Benno von Wieses Anregungen ist es zu verdanken, daß die Diskussion um Heines Tanz-Motivik unter der universalen Perspektive der Sprachproblematik betrachtet worden ist. Sein Vorschlag, Heines »chiffrierte Sprache des Tanzes«¹ vor dem Hintergrund einer problematisch gewordenen Lesbarkeit der Welt zu verstehen, hat eine Kontroverse um den Sprachcharakter von Heines Tanzsignatur ausgelöst, deren Ende nicht abzusehen ist. Hans Blumenberg hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, Heines »Signaturen« könnten als Versuch verstanden werden, Welt als Buch im Buch lesbar zu machen.² Heines poetologisch begründeter Versuch, den Umbruch seiner Zeit in eine sprachliche Form zu fassen, die genügend dialektische Spannkraft besitzen sollte, in ihrer Prägnanz und Faßlichkeit zugleich auch die Bewegung der Zeit in sich aufzunehmen, münde, so von Wiese, in Heines Signatur des Tanzes: »Der Tanz wurde für ihn zu einem Ausdrucksmittel für eine ständig gleitende und entgleitende Wirklichkeit, die niemals ruhende Substanz bedeutet, sondern stets intensive Bewegung ist und zwar sinnliche und geistige Bewegung.«³

Im Tanz als Signatur treten Erfahrung und intellektuelle Auseinandersetzung unter dem synthetisierenden Anspruch der Sprache zu einem dynamischen »Zeitbild« zusammen, das seine Dialektik bewahrt, indem es im Sinne einer »Doppelperspektive« jeweils Gegensätzliches zur Sprache bringt. Von Wiese hebt in diesem Zusammenhang hervor, daß das Motiv des Tanzes in Heines Werk sich auffällig mit den ontologischen Universalien von Leben und Tod verbinde, »Tanz wird zur Signatur für Leben und Tod, die beides zu einer Einheit zusammenbindet«.⁴

Im Sinne eines »dynamischen Zeitbildes« läßt sich die »Signatur« Heines äußerst nahe an Walter Benjamins Begriff der Gegenwart heranzuführen, eine

1 Benno von Wiese: *Das tanzende Universum*, in: ders.: *Signaturen*, a. a. O., S. 70.

2 Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1981, S. 32f.

3 Benno von Wiese: *Das tanzende Universum*, a. a. O., S. 131.

4 Benno von Wiese: ebd., S. 70.

dialektische Konstellation der Jetztzeit, »die nicht Übergang ist, sondern in der Zeit einsteht und zum Stillstand gekommen ist«.¹ In der Tat trifft sich Benjamins Konzeption der historischen Allegorese seiner Zeit, zu deren Arbeit am Begriff der Gegenwart nicht nur »die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stilllegung« gehört [ebd.], mit Heines Signatur des Tanzes. Zu Recht ist Benjamin in der Diskussion um Heines Begriff der Signatur immer dort Pate gestanden, wo sich das Gespräch um die Textualisierung von Geschichte in der dynamischen Form von Heines »Schreibart« dreht.

In dieser »Schreibart« hat insbesondere Wolfgang Preisendanz die spekulative Intelligenz Heines gesehen, »die gegenständlichen Bezugspunkte so zur Sprache zu bringen, daß sie den Charakter der Signatur bekommen«.² Preisendanz versteht darunter vornehmlich die Assoziationstechnik von Heines Texten, die mit Hilfe von »shifting patterns«³ die mannigfaltigen Elemente der historischen Erfahrung zu einer Signatur seiner Zeit verbindet. Vor allem in Heines *Reisebildern* werde eine »Poesie sprachlicher Bewegungslineatur«⁴ erzeugt, die die Eigenschaft besitze, auch »das Gegenwärtige zum Transitorischen«⁵ zu relativieren.

Irmgard Zepf hat in ihrer Arbeit über Heines *Gemäldeberichte* insistiert, daß es sich bei der »Schreibart« nicht einfach um die Fortsetzung der *ut pictura poesis* Diskussion handle, sondern daß Heines »Denkbildern« eine sprachliche Dialektik innewohne, die den Text erst zur beweglichen Signatur werden lasse: »Den Signaturen haftet damit eine dialektische Beweglichkeit an, die den Text als Ganzes in einem transitorischen Fluß halten.«⁶ Im Sinne einer dialektischen Beweglichkeit der Signatur hat auch Preisendanz Heines Hang zur Autorintervention in den narrativen Vorgang verstanden. Dieses kritische Einfallen ins Erzählen dient dem »Prinzip vermittelnder Unterbrechung« und gilt Preisendanz als die eigentlich »vorherrschende Bewegung« in Heines Texten, deren »Schreibart« sich gerade durch die »Interferenz von Progression und Digression« auszeichnet.⁷

Dialektische Bildlichkeit und narrativer Interventionismus bieten auf semantischer wie auf syntaktischer Ebene des Textes Möglichkeiten, in der Signatur ein historisch bedingtes Spannungsfeld einzurichten, das es erlaubt, die Konfrontation von Tradition und Innovation in Form eines »produktiven Widerspruches« auszutragen. Stefan Bodo Würffel, der diese These vertritt, hat vorab

1 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. I,2, S. 702.

2 Wolfgang Preisendanz: *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*, in: ders.: *Heinrich Heine*, München 1983 (2. Aufl.), S. 43f.

3 Wolfgang Preisendanz: ebd., S. 43.

4 Wolfgang Preisendanz: ebd., S. 38.

5 Wolfgang Preisendanz: ebd., S. 75.

6 Irmgard Zepf: *Denkbilder. Heinrich Heines Gemäldebericht zum Salon 1831. Eine Untersuchung der Schrift »Französische Maler«*, W. Fink, München 1980, S. 47.

7 Wolfgang Preisendanz: *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*, a. a. O., S. 31.

der negativen Dialektik im Heineschen Denken einen bedeutenden Raum beigemessen. Die Signatur wird zum Ort, an dem der überlieferte Bilderkanon zugleich von innen wie von außen aufgebrochen wird; Heines privilegierte »Bewegung des ›zwar-aber‹, die beständig negiert bzw. in Frage stellt, was sie entwirft«¹, bestimmt nach Ansicht Würfels in technischer Hinsicht die negative Dialektik seiner Schreibart.²

Als »bewegliche Strukturen« hat auch Manfred Windfuhr jene stilistischen Unregelmäßigkeiten wie Fragmentarität des Erzählens und Abweichung von gattungsspezifischen Schreibnormen bezeichnet, die er in Heines Werk beobachtet.³ Durch die virtuos eingesetzte Stilfigur der Arabeske weiche Heines Text immer wieder vom »Werkkern« ab und markiere dadurch eine Reflexivität des Schreibduktus selbst, die ihn in immer neuen Bahnen zum gestellten Thema zurückführe. Die Erzähltechnik der »arabesken Struktur«, wie Windfuhr in Anlehnung an Friedrich Schlegel Heines mäandrierendes Erzählen nennt, führt nicht nur von der rhetorischen Regel des zielbewußten Redens ab, sondern löst darüber hinaus den thematischen Kern dergestalt in stilistische Fragmente auf, daß in der Folge »auch der Kern selbst [...] nicht starre, sondern bewegliche Strukturen« [ebd.] aufweist.

Eine solche »Arabeskentechnik«, wie Helmut Schanze⁴ nachgetragen hat, inszeniert in romantisierender Tendenz eine stilistische Bewegung, die dem Text durch ausgreifende Exkurse und episodische Einlagen den Eindruck eines ironisch springenden Spiels verleiht. Mit »Metaphern der Sinnlosigkeit« verbindet Schanze Heines Absicht, mittels beweglicher Strukturen ein desillusionierendes Sprachspiel zu gestalten, das in der Tendenz seiner Kompositionstechnik darauf abzielt, das Paradigma der zweckgebundenen Literatur zu brechen.

Es ist besonders in der neueren Heine-Forschung wiederholt darauf hingewiesen worden, daß die Form der »Schreibweise« Heines mit der Form des Tanzes in einer aktiven Wechselwirkung steht. Während dabei die choreographische Struktur des Tanzes in ihrer Bildlichkeit gelesen wird, läßt sich umge-

1 Stefan Bodo, Würfel: *Der produktive Widerspruch. Heinrich Heines negative Dialektik*, Francke, Bern 1986, S. 232.

2 Dem widerspricht im wesentlichen Dierk Möller in seiner Auffassung von Heines bewegter Bildlichkeit. Möller, der nicht nach dialektischen, sondern vor allem nach linearen Bewegungsprozessen sucht, weist darauf hin, daß Bewegung in Heines Werk allenfalls die Bedeutung einer »belebte[n] Zuständlichkeit« [S. 66] zukomme; da Heine aber feste Umrisse und Plastizität der Bilder anstrebe, sei Bewegung bestenfalls als Folge von Szenen denkbar. »Bewegungsabläufe mit gleitenden Übergängen und fließenden Grenzen zwischen den Teilabschnitten gibt es bei Heine nicht«, stellt Möller fest. »Veränderungen erfolgen ruckhaft unter deutlicher Betonung der Strukturgrenzen«, und zwar auch dort, »wo Verben der Bewegung auf Aktion und damit mögliche Veränderung weisen« [S. 65f.]. [Dierk Möller: *Heinrich Heine: Episodik und Werkeinheit*, in: *Studien zur Germanistik*, Humanitas, Wiesbaden, Frankfurt a. M. 1973]

3 Manfred Windfuhr: *Bewegliche Strukturen*, in: ders.: *Heinrich Heine: Revolution und Reflexion*, Metzler, Stuttgart 1969, S. 291.

4 Helmut, Schanze: *Noch einmal: Romantique défroqué. Zu Heines ›Atta Troll‹, dem letzten freien Waldlied der Romantik*, in: *Heinrich Heine*, hrsg. v. H. Koopmann, Darmstadt 1975, S. 375.

kehrt auch die Form der »écriture« unter dem Aspekt einer sprachgewordenen Choreographie verstehen. So hat etwa Nicolas S. Humphrey in seiner 1987 erschienenen Dissertation, *Dance as Metaphor and Rhetorical Imagery*, die Metaphorik und Stilistik des Tanzes untersucht und dabei die These vertreten, der Tanz sei mit dem Akt des Schreibens in rhetorischer Hinsicht identisch: »Dance is so closely aligned with the act of writing that it becomes difficult to separate the two acts. Form (Metaphor), movement (syntax and semantics), and choreography (the transgression of literary genres) flow into each other effortlessly to create a kinetic text that achieves a uniquely classical balance in this rhetorical structure.«¹

Humphrey, der den Text als kinetisches Phänomen betrachtet, das den dargestellten Tanz in rhetorische und syntaktische Strukturen seiner Darstellung aufnimmt, bricht zugleich auch mit dem herkömmlichen Paradigma der »Signatur« als einer literarischen Bewegungsfigur, die sich auf eine – wie auch immer gleitende – historische Wirklichkeit referenzialisieren ließe.

Daß der Text gerade in seiner sprachlichen Qualität zu tanzen verstehe, wie Humphrey behauptet, setzt allerdings die methodische Prämisse voraus, daß Syntax und Semantik des dargestellten Tanzes wiederum einer choreographischen Tropologie subsumiert werden können. Wer vom »kinetischen Text« spricht, tut dies in der Annahme, Syntax und Semantik in der Metaphorik jener Bewegung beschreiben zu können, die im Text selbst thematisiert wird. Die Selbstreferenzialität des Textes wird als Identifikation von Choreographie des Tanzes und sprachlicher Struktur gedacht. Die Darstellung des Tanzes würde aus dem mimetischen Verhältnis von Inhalt und Form entstehen – eine mit Humphrey tatsächlich »klassisch« zu nennende Balance – und wäre demnach eine Darstellung der Bewegung qua bewegter Darstellung.

Daß im kinetischen Text rhetorische und grammatische Komponenten zum eigentlichen poetischen Movens avancieren können, hat auch Irene Guy als Tendenz zur Autonomisierung in Heines Sprache charakterisiert. Dabei wendet sie sich ausdrücklich gegen die von Benno von Wiese verfochtene poetologische Hermeneutik, die den Tanz als »Signatur« definitiv in den ontologischen Elementarformen von Leben und Tod verankert sehen möchte. Im Anschluß an Jacques Lacans Auffassung einer in sich kodierte und sich sprechend rekodierenden Sprache sieht Guy demgegenüber in der Darstellung des Tanzes eine selbstreflexive (und nicht referenzielle) Praxis der poetischen Sprache, wenn sie schreibt: »Der Tanz (wie der Traum) steht nicht »für« etwas, er verwirklicht sich, er ist eine sinnlich sprachliche Praxis, die Praxis der Poesie.«² Der Tanz, nunmehr verstanden als rhetorisch-grammatisches Aussagesystem, wird in diesen neue-

1 Nicolas S. Humphrey: *Heinrich Heine and Friedrich Nietzsche: Dance as Metaphor and Rhetorical Imagery*, Baltimore, Maryland 1987, S. 6f.

2 Irene, Guy: *Sexualität im Gedicht. Heinrich Heines Spätlyrik*, in: *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, Bd. 354, Bouvier, Bonn 1984, S. 14.

ren Beiträgen zur Heine-Diskussion als das eigentliche Subjekt der Bewegung betrachtet.

Mit dieser Auffassung einer sprachlichen Autonomisierung des Tanzes verändert sich mithin auch die Bewertung der »Signatur« in Heines Werk. In ihrer tropologischen Konstitution entzieht sich zwar die »Signatur« jeder naiven Referenzialisierbarkeit auf historische Zeitumstände, im chiffrierten Charakter der Schreibweise findet sich aber eine Lektüreeanweisung für die zum Text geronnene Zeiterfahrung. Einfacher gesagt: Die »Signatur« des Tanzes bezieht sich nicht unmittelbar auf die historische Zeiterfahrung, sondern auf die Darstellung der Zeiterfahrung im Text. Offenbart sich erst im Text die historische Zeiterfahrung als »zeitliche Signatur« [V, 480], wie Heine sie in seinen *Lutetia*-Berichten aufgefaßt hat, dann kann die Tropologie des Tanzes für Heine zum eigentlichen »Gegenstand unserer Betrachtung« werden, die, wie er im 42. Brief der *Lutetia* festhält, das »Tanzen [...] auf einem Vulkan« [V, 390] zur choreographischen Schrift erklärt, worin die Zeichen der Zeit zu lesen sind.

Lesbar wird diese *signatura temporis* indessen erst durch Darstellung der Zeit als dargestellter Zeit – und mit speziellem Bezug zum Tanz: der Darstellung des Tanzes als dargestellter Tanzdarstellung.

In der Darstellung des Tanzes wie in einer Schrift zu lesen, könnte auch ein propädeutischer Auftrag zu Heines *Zeitbildern*, *Denkbildern*, *Reisebildern* und *Portraits* lauten, was einem Verständnis von Heines »Schreibart« entgegenkäme, wie es bereits Wolfgang Preisendanz im paradigmatischen »Funktionsübergang von Literatur und Publizistik«¹ beschrieben hat: einem metaphorischen Verständnis der *signatura temporis*, das einer wörtlichen Lektüre von Heines Text als *Zeit-Schrift* gleichkommen würde.

Wenn im folgenden von der »Signatur« des Tanzes die Rede ist, bezieht sich dies auf die tropologische Struktur eines Textes, der mit der Darstellung von Bewegung auch die Frage nach der Lesbarkeit einer Schrift aufwirft, einer rätselhaften Schrift, die sich stets aufs neue einschreibt und chiffriert.

In den *Florentinischen Nächten* nennt Heine die »Signatur« ein »getanzte[s] Rätsel«, das sich in Form einer Sprache leidenschaftlich gebärdet und danach strebt, lesend entziffert und gelöst zu werden [I, 593]. Aber auch in den *Bädern von Lucca* findet sich die Feststellung, daß es sich in der Figur des Tanzes um die »eigentliche Sprache« [II, 416] einer rätselhaften Frauenfigur handelt. Dabei durchläuft diese »Signatur« alle Stadien der chiffrierten »Zeichensprache« von der »Philosophie [...] in ewigen Hieroglyphen« [II, 480] über rätselhaft synästhetische »Klangfiguren«, die »in tönender Bilderschrift allerlei grelle Geschichten erzählte[n]« [I, 578], aber auch eine Vielzahl lautlos beredter Gesichter, Physiognomien, die ein Spiegel des Anderen zu sein scheinen, bis hin zum wiederkehrenden Motiv der schönen Sphinx, in deren Antlitz die Antwort auf alle Lust und Todesqual prosopoetisch zu lesen wäre:

1 Wolfgang Preisendanz: *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*, a. a. O.

*O schöne Sphinx! O löse mir
Das Rätsel, das wunderbare!
Ich hab darüber nachgedacht
Schon manche tausend Jahre. [I, 15]*

Der Tanz ist unter diesen rätselhaften Signaturen die beweglichste, wenngleich auch jene mit der größten Sprunghaftigkeit und Ambiguität. In ihr stellt sich die Frage nach der Lösbarkeit des Rätsels primär in der Lesbarkeit der Bewegung, die als Metapher verstanden (Tropus) immer einen Übergang bezeichnet von einer Örtlichkeit (Topos) in die andere. Bewegung ist auch bei Heine notwendig ein Tropus, der, um dynamisch gelesen und verstanden werden zu können, im Rätsel der einen »Signatur« die Frage der jeweils anderen »Signatur« zu lösen versucht. Dadurch verketteten sich zwangsläufig verschiedene »Signaturen« in Heines Werk zu einem interaktiven Netz, das intratextuell wie auch intertextuell ein Beziehungssystem schafft, dessen Linien sich im Motiv des Tanzes nur stellenweise überkreuzen, hier aber Bewegung als Aspekt einer anderen »Signatur« punktuell auftaucht und zur Klärung der »Signatur« des »getanzte[n] Rätsels« selbst beiträgt.

Die »Signatur« wird im folgenden als methodische Chiffre für die Lektüre von Heines Darstellung des Tanzes verwendet. Versteht man mit Heine den Tanz als Bewegungsspur, die durch »äußere Bewegungsformen« gleichsam »Worte einer besonderen Sprache« [I, 593] beschreibt, die danach drängen, gelesen und verstanden zu werden, dann nimmt der Tanz die Form eines Schriftzuges an – eben den der »Signatur«. Entsprechend wird die Wahrnehmung dieser getanzten Bewegungsspur zum eigentlichen Akt des Lesens, allerdings unter dem Vorbehalt, daß die Bewegung als sprachliche Artikulation in der Schrift des Textes immer erlischt und verschwindet.

Die hier vorgeschlagene methodische Verwendung des Signatur-Begriffs will damit eine Aporie zur Diskussion stellen, die jeder Darstellung von Bewegung in schriftlicher Form innewohnt, nämlich das Problem der Lesbarkeit von Bewegung in Texten schlechthin. Im Begriff der Signatur ließe sich vielleicht fassen, was Heine an prominenter Stelle seines *Belsatzar* als Problem der Lesbarkeit von bewegten Schriftzügen dargestellt hat: Wie wäre eine Schrift zu lesen, geschweige denn zu »deuten«, die, wie die »Flammenschrift an der Wand«, den Signifikanten mit der Bewegung des Schreibens lesbar macht und ihn zugleich aufzehrt und zum Verschwinden bringt?

*Und schrieb, und schrieb an weißer Wand
Buchstaben von Feuer, und schrieb und schwand. [...]*

*Die Magier kamen, doch keiner verstand
Zu deuten die Flammenschrift an der Wand. [I, 56]*

Der Begriff der »Signatur« enthält zunächst beides: Er ist prinzipiell kommunikativ und wirft gleichzeitig die Frage nach seiner Lesbarkeit auf. Dadurch läßt sich die Bewegung des Tanzes als Sprache auffassen, die mithin auch das Rätsel der Lesbarkeit ihres bewegten Schriftzuges in sich birgt.

Tanz auf dem Vulkan

In der Einleitung zu seinen *Memoiren* hat Heine die »Signatur« als »Wechselwirkung äußerer Begebenheiten und innerer Seelenereignisse« definiert [VI/1, 555]. In dieser Wechselwirkung von außen und innen offenbart sich bildlich, was im zweiten Teil seiner *Lutetia*-Berichte einmal als »zeitliche Signatur« bezeichnet wird, nämlich jene »gemeinsame[n] Eigentümlichkeiten«, die sich allen Kunstgegenständen einprägen und ihnen »den verwandtschaftlichen Charakterzug« verleihen, durch den sich die »Gedanken der Zeit« mit unverwechselbarer Handschrift eingeschrieben haben. Vergeblich scheint der zeitgenössische Betrachter in diesem Schriftzug der Zeit lesen zu wollen und sich zu mühen, »dieses Chaos im Geiste zu ordnen« [V, 480]. Diese Signatur der Zeit werde erst *ex post* von den »Nachkommen« zu lesen und womöglich auch zu entziffern sein.

Wer dennoch in der *signatura temporis* liest, sucht vermittelnd zu antizipieren, was sich erst der Nachkommenschaft aus der Kunstrezeption offenbaren soll. Diesen künftigen »ersten Blick« auf die Signatur der Zeit lesend vorauszunehmen erweist sich als die eigentliche Aufgabe einer nicht mehr ausschließlich historisierenden, sondern visionären Kunstkritik, wie sie Heine in seinen *Gemäldeberichten* zu verstehen gibt. Sie ist antizipierte Rückschau oder vorausgesandte Vision eines ersten Blickes zurück auf die Jetztzeit, deren Malerzeichen im gegenwärtigen Kunstwerk vorgebildet ist.

Heine verhehlt indessen nicht, daß gerade diese signaturhafte Bildlichkeit des Augenblicks lediglich einen geordneten Rahmen zur Darstellung der verwirrendsten Bewegungen und der heterogensten Formen der Wahrnehmung bietet.

Diese tollen Farben, die alle zur gleichen Zeit auf mich loskreischen, dieser bunte Wahnwitz, der mich von allen Seiten angrinst, diese Anarchie in goldnen Rahmen, macht auf mich einen peinlichen, fatalen Eindruck. Ich quäle mich vergebens, dieses Chaos im Geiste zu ordnen und den Gedanken der Zeit darin zu entdecken, oder auch nur den verwandtschaftlichen Charakterzug, wodurch diese Gemälde sich als Produkte unserer Gegenwart kundgeben. Alle Werke einer und derselben Periode haben nämlich einen solchen Charakterzug, das Malerzeichen des Zeitgeistes. [...]. Was wird sich aber unsern Nachkommen, wenn sie einst die Gemälde der heutigen Maler betrachten, als die zeitliche Signatur offenbaren? Durch welche gemeinsame Eigentümlichkeiten werden sich diese Bilder gleich beim ersten Blick als Erzeugnisse aus unsrer gegenwärtigen Periode ausweisen? [V, 480]

Würde man die Signatur als »ideologischen Bezugsrahmen« auffassen, der ein Feld von Vermittlungsrelationen anbietet, wie Wolfgang Preisendanz vorgeschlagen hat,¹ dann besteht damit zunächst die Möglichkeit, die Heterogenität

1 Wolfgang Preisendanz: ebd., S. 43.

der Wahrnehmungen als kontinuierlichen »Funktionsübergang« von Bewegungen der Zeit in die Bewegung des Textes zu verstehen. Damit könnte in der Tat die Signatur »zur hermeneutischen Funktion poetischer Imagination« werden, eine heuristische Umsetzung von Heines Signaturbegriff, die nach Preisendanz vor allem Klaus Briegleb in seinen *Versuche[n] über die Schriftzüge der Revolution* unternommen hat.¹

Demgegenüber wäre aber auch ein diskontinuierliches Moment in Heines Signaturbegriff zu bedenken, der den Bezug zur Wahrnehmung von Bewegung durch die Darstellung wahrgenommener Bewegung in spezifischer Weise aufhebt und sistiert. Diesen diskontinuierlichen Zug in Heines »zeitliche[r] Signatur« hat vor allem Otto W. Johnston thematisiert, der im rhetorischen Prozeß dargestellter Bewegung eine Desillusionierung erblickt, »which starts out following the stylistic pattern for poeticizing current events, but is then altered or interrupted«.² Dieser desillusionierenden Unterbrechung der Wahrnehmungsrelationen gilt es im folgenden in der Signatur des Tanzes nachzugehen, wie sie Heine in den Zeitbildern seiner *Lutetia*-Schriften verwendet hat.

In einer Zeit »politischer Meeresstille«, wie er in einem Brief an Cotta vom 3. März 1841 schreibt [V, 940], nimmt Heine seine Tätigkeit als französischer Korrespondent der Augsburger *Allgemeinen Zeitung* nach achtjähriger Unterbrechung wieder auf. Bei dieser Gelegenheit rezensiert er unter anderem ein Ballett von Adolphe Adams mit dem Titel *Die Willi*, das Théophile Gauthier nach Ideen aus Heines Schrift *Elementargeister* mit einem Libretto ausgestattet hat. Heine kommt damit einem Wunsch des Redaktors Gustav Kolb entgegen, der deutschen Heimat einige »Miniaturbilder, Portraits und Gemälde« aus Frankreich zu schenken [ebd.].

In seinem zugesendeten Beitrag vom 7. Februar 1842, später abgedruckt im ersten Teil seiner *Lutetia*, beginnt Heine diese Rezension mit einem unerwartet bewegten Auftakt: »Wir tanzen hier auf einem Vulkan«, zitiert Heine und setzt nach einer Kunstpause hinzu: »– aber wir tanzen. Was in dem Vulkan gärt, kocht und brauset, wollen wir heute nicht untersuchen, und nur wie man darauf tanzt, sei der Gegenstand unserer Betrachtung« [V, 390]. Mit der vorgeschobenen Frage nach dem »Wie« des Tanzes scheint der Text gleich zu Beginn die Aufmerksamkeit für das bewegte Innere des Vulkans auf dessen Oberfläche zu verlegen. Diese inszenierte Verschiebung der Aufmerksamkeit von der geologischen Metapher des vulkanischen Paroxysmus auf die ästhetische Tanzbewegung über ihm beabsichtigt nichts anderes, als auf den »glücklichen Stoff« eines

1 Wolfgang Preisendanz: ebd., S. 47. Vgl. Klaus Briegleb: *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986. Bereits Klaus Pabels Untersuchung von Heines *Reisebildern* versucht mittels des Signaturbegriffs »in der Natur das Symbol der Revolution« zu entziffern. [Klaus Pabel: *Heines »Reisebilder«*. Ästhetisches Bedürfnis und politisches Interesse am Ende der Kunstperiode, W. Fink, München 1977, S. 216]

2 Otto W. Johnston: *Signatura Temporis in Heines »Lutetia«*, in: *The German Quarterly*, vol. 47, 1974, S. 215-252, zit. S. 222.

Ballettes hinzulenken, der, wie es heißt, »den Schriften eines deutschen Autors entlehnt« sei [ebd.].

Die Rede ist von Heines *Elementargeister*, die im folgenden quasi als Selbstrezension des Autors auf weite Strecken paraphrasiert werden. In zehn Variationen sei die Ballettfassung dieses Textes mit großem Erfolg in Paris auf die Bühne gebracht worden. Mit der rhetorischen Frage, ob denn »die Musik dem abenteuerlichen Stoffe jenes Balletts« [V, 391] überhaupt entspreche, eröffnet der Rezensent seinen Lesern die Vision einer elften, überaus gefährlichen und gänzlich unaufführbaren Variation dieses Tanzes. Würde dieser elften, bloß phantasierten Choreographie, auch noch Rhythmus und Musik verliehen, versichert der Autor, könnte dieser Tanz »großes Unglück anrichten« [ebd.]. Diese, Heines nachgetragene Variation, scheint darauf angelegt, den Tanz über dem brodelnden Vulkan derart zu inszenieren, daß der Paroxysmus derweil seine kritische Masse erreicht. Daraus entsteht ein neuer, tatsächlich selbstkritischer literarischer Diskurs über das Ballett, der nach den Worten des Autors den Anspruch erhebt, »die Bäume des Waldes zum Hüpfen und den Wasserfall zum Stillstehen [zu] zwingen« [ebd.].

Es gibt nämlich noch eine elfte Variation, die großes Unglück anrichten könnte: spielt man diese, so gerät die ganze Natur in Aufruhr, die Berge und Felsen fangen an zu tanzen, und die Häuser tanzen und drinnen tanzen Tisch und Stühle, der Großvater ergreift die Großmutter, der Hund ergreift die Katze zum Tanzen, selbst das Kind springt aus der Wiege und tanzt. [V, 391]

Die hyperbolische Struktur dieser Variation beschreibt die eruptive Wirkung dessen, was durch Anthropomorphisierung der Natur außer Rand und Band gerät und dabei Belebtes wie Unbelebtes zu Paaren geordnet zum Tanzen zwingt. In Verkettungen des Ergreifens und des Ergriffenwerdens wird inmitten einer Bewegung ästhetischer Art in immer engeren Wendungen die Ordnung aller Gattungen in Aufruhr versetzt. Und doch wird – inmitten der Bewegung des Aufruhrs – durch die spezielle Auswahl eben die Ordnung der Gattungen bestätigt. Die phantasierte Ballettmusik erregt Aufruhr in der Ordnung der Dinge, indem sie in ihnen Unordnung durch Vorspielen der eigenen Ordnung stiftet.

Wie ließe sich deutlicher das revolutionäre Credo realisieren, das Karl Marx fast zur selben Zeit in seiner Einleitung zur *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* formulierte? »[...] man muß diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, daß man ihnen die eigene Melodie vorsingt!«¹ Selbst ein Tisch, schreibt Marx im *Kapital*, verwandle sich, sobald er als Ware auftrete, »in ein sinnlich übersinnliches Ding. Er steht nicht nur mit seinen Füßen auf dem Boden«, sondern, indem er seine Natureigenschaften als gesellschaftliche parodiert, bewegt sich gerade so, »als wenn er aus freien Stücken zu tanzen

1 Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*, Dietz, Berlin 1981, Bd. I, S. 381.

begänne«.¹ Die Widerspiegelung erstarrter gesellschaftlicher Verhältnisse in der Ordnung der Dinge zeigt diese nicht einfach verkehrt, sondern zum Leben erweckt.

Auch Heine gerät der Versuch, der eigenen Textvorlage des Balletts kommentierend ihre Melodie vorzuspielen, zum eigentlich revolutionären Spiel mit dem gesellschaftlichen Charakter der Natur. Im Umkippen des Potentialis in den Indikativ der Aussage [»anrichten könnte: spielt man –«] löst er ein facettenreiches Spiel mit den Möglichkeiten der hyperbolischen Darstellung aus und schließt dabei in logisch einwandfreier Syntax das scheinbar Inkompatible zur revolutionierenden Kette. »Demnach tanzt in Heines Welt nicht nur die Natur«, wie Barker Fairley in diesem Zusammenhang schreibt, ja der Versuch des Autors, die Signifikanten der eigenen Textvorlage zum Ballett ins Tanzen zu bringen, zielt vielmehr auf die Mobilisierung aller erdenklichen Signifikate: »Alles kann tanzen, Bücher, Philosophen und auch Politiker.«²

Hier demonstriert Heine, wie er den eigenen Text als Partitur zu lesen gedenkt, um ihn schreibend zu überbieten, indem er die gefährlichste Variation daraus entwickelt: die der Welt als getanzte Signatur. Heines Text scheint nurmehr der Musik zu bedürfen, um ganz zur Bewegung des Aufruhrs zu werden. Zweifelnd über die Realisierbarkeit seines »abenteuerlichen Stoffes« in der entsprechenden Ballettmusik, hat Heine den eigenen Text über die tanzenden *Elementargeister* als Signatur dessen gelesen, was als Schein auf der Pariser Bühne dem Sein auf den Straßen von Paris vorausseilt: ein Ballett, das die Pariser Bühne zum vulkanischen Tanzboden des Aufruhrs werden läßt. Mit unablässigem Interesse für die Frage, »wie man darauf tanzt«, nimmt Heine die Bühne zum Anlaß, den Tanz auf dem Vulkan metaphorisch zu erproben. Die gewollt hyperbolische Scheinhaftigkeit dieser Meta-Choreographie wendet er wiederum ebenso kunstvoll wie streitbar gegen einen Tanz, der als vergesellschaftete Kunstform der vornehmen Welt in erstarrter Tradition gepflegt wird. Diesen ennuyierenden Tanz, wie er auf Gesellschaftsbällen gepflegt wird, tanzt man indessen »nur zum Scheine«, indem »die vorgeschriebenen Figuren nur gehend exekutiert« und dabei »ganz gleichgültig, fast verdrießlich die Füße bewegt« würden [V, 393].

Wo Heine wie hier den bewegten Schein seiner hyperbolischen Tanzphantasien als figurativen Tanz gegen die vorschriftsgemäß exekutierten Tanzfiguren der guten Gesellschaft ausspielt, gewinnt er eine dritte Tanzform, die seinem ästhetischen Anspruch auf eine Mobilisierung der Gegensätze ebenso gerecht wird, wie sie, als Signatur gelesen, die Gegenwart zu entlarven vermag.

Die Rede ist vom Cancan, jener zeitgenössischen Tanzform, die, wie es heißt, durch eine »kreischende, schrillende, übertriebene Musik begleitet« werde [ebd.]. Heine versteht den Cancan als Ausdruck der gesellschaftlichen Verhält-

1 Karl Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. I, Dietz, Berlin 1980, S. 85.

2 Barker Fairley: *Heinrich Heine. Eine Interpretation*, [engl. 1954], übers. v. L. Hofrichter, Metzler, Stuttgart 1965, S. 38.

nisse im Paris des Bürgerkönigtums von Louis-Philippe und ebenso als entscheidender Ausdruck von deren Negation. Dieser Tanz spielt sich unter dem Druck polizeistaatlicher Präsenz ab und verspottet zugleich ihre Reglementierungen und Zwänge durch die Parodie ihrer Mittel.

Hinlänglich belehrend unterrichtet Heine die Leser der *Allgemeinen Zeitung* über diesen befremdlichen Tanzstil, wenn er schreibt, daß »derjenige, der ihn tanzt, oder diejenige, die ihn tanzt, unverzüglich von einem Polizisten ergriffen und zur Tür hinausgeschleppt wird« [ebd.]. Heine nennt diesen Tanz ausdrücklich »cynisch«¹, weil dessen unverschämte Hyperbolik weit über eine bloße Entlarvung korsettierter Kunst- und Lebensformen hinaustreibt und durch ihn das gärende, kochende und brausende Innere schlechthin lesbar werde.

Es ist kaum begreiflich, wie das Volk unter solcher schmähhlichen Kontrolle seine lachende Heiterkeit und Tanzlust behält. Dieser gallische Leichtsinns aber macht eben seine vergnügtesten Sprünge, wenn er in der Zwangsjacke steckt, und obgleich das strenge Polizeiauge es verhütet, daß der Cancan in seiner zynischen Bestimmtheit getanzt wird, so wissen die Tänzer durch allerlei ironische Entrechats und übertreibende Anstandsgesten ihre verpönten Gedanken zu offenbaren, und die Verschleierung erscheint alsdann noch unzüchtiger als die Nacktheit selbst. [V, 394]

Die Gebärdensprache des Cancan parodiert mit den geltenden Tanzkonventionen von Ballett und Gesellschaftsbällen *pars pro toto* alle Konventionen, die die Bewegungs- und Artikulationsfreiheit des Körpers zurichten und überwachen. Die vergnügten »Sprünge« der Tanzenden nähern sich einer Zeichensprache an, die das Verbot wie auch dessen Persiflage ausdrückt. Dies ist der Signaturcharakter des Cancan. Er ist »getanzte Persiflage« [V, 395] und insofern mimetisch, als er wortlos pantomimisch, durch die »übertreibende« Ironie seiner »Entrechats« und »Anstandsgesten«, zu einer Lektüre seiner Form provoziert. Diese kynische Tanzform verneint ganz offensichtlich, was sie parodiert.² Sie kann im

1 Die Düsseldorfener Ausgabe von Heines Schriften gibt die originale, nicht modernisierte Schreibweise des Begriffes »cynisch« wieder. Das Grimmsche Wörterbuch, das den zeitgenössischen Bedeutungshorizont dieses Begriffes zu bestimmen sucht, nennt den »cynismus« eine »verneinende grundhaltung«, »die äuszerere konventionelle form, die verbindliche gesellschaftliche haltung miszachtend«, die sich auch »in gebärde und äuszerer erscheinung manifestieren« könne. [Jakob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1954, enzyklopädisches Stichwort, Bd. XVI, S. 1455f.]

2 Vgl. zur Unterscheidung von »Kynismus« und »Zynismus« Peter Sloterdijks *Kritik der zynischen Vernunft*: »Von ganz unten, aus der deklassierten städtischen Intelligenz, und ganz oben, aus den Spitzen des staatsmännischen Bewußtseins, dringen Signale in das seriöse Denken, die von einer radikalen Ironisierung der Ethik und der gesellschaftlichen Konvention Zeugnis ablegen, gewissermaßen als seien die allgemeinen Gesetze für die Dummen da, während um die Lippen der Wissenden jenes fatal kluge Lächeln spielt. Genauer: es sind die Mächtigen, die so lächeln, während die kynischen Plebejer ein satirisches Gelächter hören lassen. Im großen Raum des zynischen Wissens begegnen sich die Extreme.« [Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1983, Bd. I, S. 35.]

Sinne von Klaus Briegleb als »Doppelrede von Gewalt« verstanden werden, die – kynisch – die Zeichen einer Sozialrevolution pantomimisch tanzt und einer zweiten, zynischen Gewalt, »die dafür sorgt, daß der Tanz pantomimisch bleibt«.¹

In der Signatur des Cancan treten beide Gewalten zueinander in eine konfliktuöse Beziehung: In einem Vorgang der Umstülpung korsettierender Zwänge in die Parodie konventionalisierter Formen fungiert die Tanzform gewissermaßen als Trägerin von Normen und Werten, die dazu dient, die geforderte Habituskontrolle in eine entlarvende Maskerade zu verkehren. Die Metaphorik des Kleides ist für diese Umwertung des Wertgefüges im dargestellten Tanz konstitutiv. Was sich an Stelle der zu erwartenden »Nacktheit« unter der »Zwangsjacke« repressiver Kontrolle hervortut, scheint – als Larve des »verpönten Gedankens« – noch weit provozierender »als die Nacktheit selbst« zu sein. Die »Verschleierung« substituiert in dem Masse erfolgreich die bloße Nacktheit, als sie der Entlarvung der »Zwangsjacke« dient, in deren Form es zu tanzen gilt. Dabei erweist sich die »Verschleierung« in dieser Signatur des Tanzes als eigentliche Entlarvung des Gedankens, der durch die Nacktheit selbst nur noch verhüllt würde. Der Tanz als Signatur dient so einer Lesbarmachung der repressiven Form durch eine Parodie auf die offenbar notwendige Verkleidung des verpönten Gedankens, der in seiner Nacktheit zu »unzüchtig« wäre, getanzt zu werden.

In diesen »unaussprechlichen Tänze[n]« lesend, die als »getanzte Persiflage nicht bloß die geschlechtlichen Beziehungen verspotten, sondern auch die bürgerlichen, sondern auch alles was gut und schön ist [...]« [ebd.], findet die Kritik an den versteinerten Verhältnissen durch dargestellte Bewegung zu einer literarischen Ausdrucksform, die signaturhaft »Unaussprechliches« in »ironischen Entrechats« darstellt. Sie finden ihr ausgezeichnetes Gegenstück in Heines Glosse über *Französische Zustände*, die von »erfreulichsten Entrechats« zu berichten weiss, welche das diplomatische Corps getanzt habe, um eingehende Hiobsdespeschen aus dem Ausland zu überspielen, und desgleichen von den leidenschaftlichen Bällen der wohlhabenden Gesellschaft von Paris, die verzweifelt feiert, als »wollten sie die Kurse in die Höhe tanzen, sie tanzten à la hausse«. [(25. März 1832) III, 149f.]

Heines Zeitungsberichte über *Lutetia*, und diejenigen über die *Französischen Zustände* sind geprägt von dieser subvertierenden Funktion der Signatur. Was Heine zu Beginn seines Berichtes über die Tänze im nächtlichen Paris ausdrücklich ausschließt, nämlich die Betrachtung dessen, »was in dem Vulkan gärt, kocht und brauset«, das wird im anschließenden Text sprachlich unter dem Attribut der »unaussprechlichen Tänze« um so nachhaltiger realisiert. Jenes anfänglich syntaktisch entkoppelte »aber wir tanzen« kann daher rückwirkend als rhetorische Subreption verstanden werden, die die Versicherung, auf den gärenden

1 Klaus Briegleb: *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, a. a. O., S. 350.

Paroxysmus des Vulkans nicht eingehen zu wollen, durch die Metaphorik der dargestellten Tänze untergräbt.

In der Tat ist die sprachliche Realisierung des Tanzes nichts anderes als die subversive Übertragung der furchtbar gärenden sozialen Bewegung, die das Innere des Vulkans in Aufruhr versetzt, in die Signatur des Cancan, die ein unaussprechliches, pantomimisches Zeichen ebendieser Bewegung darstellt. Erst in dieser lesbaren, aber dennoch unaussprechlichen Zeichensprache wird der Tanz zu dem, was mit Heine eine Signatur genannt werden kann.

Die »Schreibart« dieses Textes operiert mit einer doppelten Negation, indem sie das »Unaussprechliche« der Tänze im *unterdrückten* Gegenstand seiner Betrachtung explodieren läßt. In dieser tropologischen Zeichensprache entsprechen die »kreischende« Musik zum Cancan und Beelzebubs Orchesterklänge am Ende dieses Briefberichtes dem Brausen im steinernen Kessel des Vulkans; und Gleiches gilt für das »freche Höllenfeuer der Gasbeleuchtung« [ebd.], das das nächtliche Tanzgeschehen illuminiert und mit dem glühenden Schlund des Vulkans in signifikanter Weise korrespondiert. Aber auch die Signifikanten der Bewegung selbst erreichen im Finale des *Lutetia*-Berichtes durch ihre Verdichtung gewissermaßen jene kritische Masse, die das räumliche Gefäß, das sie einengt, notwendig zum Bersten bringen muß. Heines Korrespondenz über die französischen Tänze endet nicht zufällig mit der Beschreibung einer Galoppade, in der der Tanz in rasendem Crescendo an seine räumlichen Grenzen getrieben wird:

Hier musiziert Beelzebub mit vollem Orchester, und das freche Höllenfeuer der Gasbeleuchtung zerreißt einem die Augen. Hier ist das verlorne Tal, wovon die Amme erzählt; hier tanzen die Unholden wie bei uns in der Walpurgisnacht, und manche ist darunter, die sehr hübsch, und bei aller Verworfenheit jene Grazie, die den verteuflten Französinnen angeboren ist, nicht ganz verleugnen kann. Wenn aber die Galopp-Ronde erschmettert, dann erreicht der satanische Spektakel seine unsinnigste Höhe, und es ist dann, als müsse die Saaldecke platzen und die ganze Sippschaft sich plötzlich empor-schwingen auf Besenstielen, Ofengabeln, Kochlöffeln – »oben hinaus, nir-gends an!« – ein gefährlicher Moment für viele unserer Landsleute, die leider keine Hexenmeister sind und nicht das Sprüchlein kennen, das man herbeten muß, um nicht von dem wütenden Heer fortgerissen zu werden. [V, 395]

Anders als noch in Goethes klassischer Walpurgisnacht zeigt Heine den Höl-lentanz – mit aller vordergründigen Turbulenz – in der Außenperspektive eines Berichterstatters, der selbst nicht am Geschehen teilzunehmen scheint. Anders auch als in Goethes *Faust I*, den Heine zehn Jahre später seinerseits im Tanzpoem *Der Doktor Faust* parodiert,¹ wird hier der Tanz nicht unter freiem Himmel

1 Zu Heines Ballettlibrettos *Der Doktor Faust* und *Die Göttin Diana* vgl. vor allem die Studie von Robert G. Stiefel: *Heines Ballet Scenarios. An Interpretation*, in: *The Germanic Review*, Vol. XLIV, 1969, S. 186-198; und Benno von Wiese: *Mephistophela und Faust. Zur Interpretation von*

aufgeführt, sondern unter räumlichen Verschuß eines Saales gestellt. Heines Tanz benötigt die Vorstellung der räumlichen Begrenzung gleichsam als atmosphärisches Druckgefäß um der bildlichen Sprengkraft willen, die er aus der metaphorischen Verknüpfung des gährenden Vulkans mit der platzenden Saaldecke gewinnt.

Dieser Umstand läßt indessen die tropologische Dimension des Tanzes auf dem Vulkan deutlicher hervortreten: Die Tropologie des Tanzes kann in Heines Artikel in dem Maße zum eigentlichen »Gegenstand unserer Betrachtung« werden, als es ihm gelingt, den absichtsvoll verdrängten Paroxysmus des Vulkans aufgrund einer Funktionsanalogie durch die Metaphorik des Tanzes zu substituieren. Dabei handelt es sich genaugenommen nicht nur um eine Substitution, sondern um eine Figur der Inversion, in der – paradoxerweise – die Oberfläche (der Tanz auf dem Vulkan) ihren Inhalt (den vulkanischen Hexenkessel) sprengt. Der Tanz auf dem Vulkan realisiert die Bewegung *innerhalb* des Vulkans als Übertragung des Paroxysmus in den »musikalischen Irrealis« einer Tanzparodie, die es dem *Lutetia*-Korrespondenten erlaubt, in den »Naturlauten« der revolutionären Bewegung zu schreiben.¹ Allein die präzise Schreibweise Heines verhindert, daß die Bewegung des Tanzes wiederum unmittelbar im Realis der Revolution zum Ausbruch kommt. Streng sind hier die dramatische Darstellung der Galopp-Ronde im Indikativ von der konjunktivierenden Als-ob-Konstruktion jener Phantasmagorie des berstenden Hexenkessels voneinander getrennt.

Diese Trennung von Indikativ und Konjunktiv in der Darstellung revolutionierender Bewegung haben Interpreten wie Klaus Briegleb und Manfred Schneider dazu veranlaßt, hier von einem »getanzten Warten«, ja von einer dementierten Definition der Revolution zu sprechen.² Der deskriptiven Bestandesaufnahme

Heines Tanzpoem »Der Doktor Faust«, in: *Herkommen und Erneuerung*, herausgegeben v. G. Gillespie und E. Lohner, M. Niemeyer, Tübingen 1976, S. 225–240. Sie stehen noch weitgehend in der Tradition, die Paul de Man in seinem frühen Essay *La critique poétique devant le thème de Faust* als Interpretation der »répétition« beschrieben hat [Paul de Man: *La critique poétique devant le thème de Faust*, in: *Critique*, 1957, S. 387–404]. Anregungen zu einer formalanalytischen, nämlich rhetorischen Interpretation der Ballettszenarios bietet Nicolas S. Humphreys Dissertation *Heinrich Heine and Friedrich Nietzsche: Dance as Metaphor and Rhetorical Imagery*, in der »the dance as metaphor and rhetorical Schreibart literary embodied in dance libretti« verstanden wird [a. a. O., S. 174] und damit der Auffassung Brieglebs folgt, den *Doktor Faust* produktionsästhetisch in Gestalt eines »Schreibtanzes« zu deuten. [Klaus Briegleb: *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, a. a. O., S. 120]

1 Vgl. Klaus Briegleb: ebd., S. 353.

2 Klaus Briegleb: »Der ›Lutetia‹-Ästhet erblickt im Rhythmus der Cancan-Tänzer seine autobiographische Katastrophe: ›das Alter‹, den Kräfteverfall des Visionärs der totalen Befreiung, das Ende ›Lutetias‹. Unterm Schreibblick, der sich verträumt, droht die Pantomime, die er ›erlebt‹, nicht den Rattenzug an. Sondern die Pantomime ist getanztes Warten, das der Träumer des Augenblicks nicht ewig mehr mitwarten kann.« [ebd.] Ebenso Manfred Schneider: »Der ganze Artikel ist Hexenmeisterrede, angesprochen gegen das Rumoren der Vulkane, indem er die geheimen Bewegungen der lebendigen Geister ins Wort zu bannen sucht. Denn der Tanz ist die ganz andere Sprache, in der allein das erotische und das revolutionär begehrte Glück Realität annehmen kann.

me der französischen Zustände sei durch die »Melancholie des Realisten«¹ eine resignierende Reflexivität beigemischt, die auch den alternden *Lutetia*-Ästheten Heine charakterisiere. Folgt man über die biographisierende Lektüre hinaus Brieglebs Feststellung, der Flaneur in den Straßen von Paris erfasse »Erlebtes« bereits unter dem »Schreibblick« des Literaten, dann ließe sich dadurch unsere Hypothese bestätigen, der Tanz sei als Signatur zu betrachten, die »Erlebtes« als Pantomime des werdenden Textes erfaßt, eine bildhafte Zeiterfahrung, die als Prätext aus der Darstellung der *signatura temporis* wieder hervorscheint.

Die Tänze in Heines *Lutetia* besitzen freilich keine autonome Stimme. Sie sind getanzte Mimesis der Verhältnisse, doch bleiben sie als solche immer »unaussprechlich«. Als Bewegung in Schrift-Sprache erlauben sie indessen eine Lektüre, die im dargestellten Tanz einen choreographischen Zug zu entdecken vermag, wie er nur unter dem »Schreibblick« Heines entstehen kann. Er dementiert in der Tat den Anspruch, eine Definition revolutionärer Bewegung zu bieten, indem er die Signatur des Tanzes als Metapher in Szene setzt, die sich ihrerseits auf die Lektüre eines anderen Textes bezieht, nämlich den der *Elementargeister*, jenen »glücklichen Stoff, der den Schriften eines deutschen Autors entlehnt« [V, 390]. Wenn Heine wie hier vorgibt, seinen eigenen Text als Prätext zu lesen, dann wird dieser Prätext zum eigentlichen »Gegenstand« seiner »Betrachtung«, der den dargestellten Tanz durch Variation, Kommentar und hyperbolische Überbietung zu revolutionieren versucht, indem er ihm die eigene Melodie dergestalt vorspielt, daß er »die Bäume des Waldes zum Hüpfen und den Wasserfall zum Stillstehen« zwingt, wie es dazu eingangs heißt. Der dargestellte Tanz im Zeichen der Signatur bezieht sich bei Heine auf die Darstellung der Zeiterfahrung *im Text*, einer genuin literarischen Zeiterfahrung, die die historische Zeit ironisch suspendiert, um im eigenen Schriftzug wiederum lesbar zu werden.

Ausgehend von dieser Selbstkommentierung des Textes in Heines signaturhafter Darstellung des Tanzes, wird im folgenden darauf einzugehen sein, in welcher Weise der Tanz zu einer Funktion des Textes werden kann, wenn im Tanz wie in einer Schrift gelesen wird. Es ist zu fragen, wie sich Tanz und Lektüre unter dem »Schreibblick« Heines begegnen.

Allerdings vollzieht sich der Tanz als Realität und als Zeichen. [...] In dieser Paradoxie definiert und dementiert sich der revolutionäre Schriftsteller Heinrich Heine.« [*Die kranke schöne Seele der Revolution. Heine, Börne, das »Junge Deutschland«, Marx und Engels*, Syndikat, Frankfurt a. M. 1980, S. 86]

1 Klaus Briegleb: ebd.

Begegnung auf Distanz

Heines Tanzgedicht *Begegnung* aus dem Gedichtzyklus *Neue Gedichte* (1841) blieb in der Heine-Forschung bislang weitgehend unbeachtet. Dies erstaunt wenig, weil ein motivgeschichtlich orientiertes Forschungsinteresse in diesem Gedicht lediglich eine thematische Überschneidung von »Tanz« und »Elementargeistern« in einem kompositionstechnisch zudem eher peripher erscheinenden Text erkennt.¹ Dennoch läßt sich gerade an diesem unscheinbaren Text mit einiger Evidenz ein ästhetisches Verfahren nachweisen, das für Heines Darstellung des Tanzes konstitutiv ist. Die »Begegnung«, von der in diesem Tanzpoem die Rede ist, entspringt einer anfänglichen Befremdung, die die tanzenden Elementargeister einander entgegenbringen und die am Ende zur Auflösung dieses Tanzes hintreibt. Darin kann deutlich gemacht werden, daß der Vorgang des Tanzes bei Heine mit einem (Selbst-)Erkennungsprozeß verbunden ist, der freilich durch die spezifische Darstellungslogik des Tanzes nicht abschließbar ist.

Die getanzte Begegnung dieses Gedichtes arbeitet an dem spezifischen Dilemma, Gleiches und Ungleiches im Tanze zu paaren. Will man das vorherrschende Strukturprinzip dieses Textes vorwegnehmen, dann tanzt Ungleiches, weil es sich zu verbinden sucht, Gleiches aber scheidet sich voneinander, wenn es sich tanzend erkennt.

*Wohl unter der Linde erklingt die Musik,
Da tanzen die Burschen und Mädels,
Da tanzen zwei, die niemand kennt,
Sie schaun so schlank und edel.*

*Sie schweben auf, sie schweben ab,
In seltsam fremder Weise,
Sie lachen sich an, sie schütteln das Haupt,
Das Fräulein flüstert leise:*

*»Mein schöner Junker, auf Eurem Hut
Schwankt eine Neckenlilie,
Die wächst nur tief in Meeresgrund –
Ihr stammt nicht aus Adams Familie.*

*Ihr seid der Wassermann, Ihr wollt
Verlocken des Dorfes Schönen.*

¹ Vgl. S. S. Prawer: *Heine The Tragic Satirist: A Study of the Later Poetry, 1827-1856*, Cambridge, England 1961, S. 59 und 204f.

*Ich hab Euch erkannt, beim ersten Blick,
An Euren fischgrätigen Zähnen.«*

*Sie schweben auf, sie schweben ab,
In seltsam fremder Weise,
Sie lachen sich an, sie schütteln das Haupt,
Der Junker flüstert leise:*

*»Mein schönes Fräulein, sagt mir, warum
So eiskalt Eure Hand ist?
Sagt mir, warum so naß der Saum
An Eurem weißen Gewand ist?*

*Ich hab Euch erkannt, beim ersten Blick,
An Eurem spöttischen Knixe –
Du bist kein irdisches Menschenkind,
Du bist mein Mühmchen, die Nixe.«*

*Die Geigen verstummen, der Tanz ist aus,
Es trennen sich höflich die beiden.
Sie kennen sich leider viel zu gut,
Suchen sich jetzt zu vermeiden. [VI, 393f.]*

Eng an seine Schrift der *Elementargeister* angelehnt, sucht Heine hier zwei Gestalten aus der heidnischen Unterwelt auf dem Tanzboden menschlicher Wirklichkeit zu etablieren. »Unter der Linde« geben sich Wassermann und Nixe als Elementargeister des Meeres auf dem festen Land ein gleichsam amphibi-sches Stelldichein. Auf diesem ihnen wesensfremden Terrain suchen beide, die Schönen des Dorfes im Tanz zu verführen. Seiner ganzen Anlage nach ist der Tanz ein Anlaß der Begegnung von Bekanntem und Fremdem. Das Vergnügen der Bewegung in Musik lädt auch das Fremde ein, spielerisch den Hiatus zwischen den Gegensätzen zu übersteigen – und der Gegensätze, die sich in diesem lyrischen Dreivierteltakt begegnen, sind in der Tat viele. Neben der genuinen Herkunft der Tanzenden aus Wasser und Land trennen sie auch die Banden der Filiation, die »Adams Familie« der irdischen Menschenkinder von Neptuns Geisterwelt seiner »Mühmchen« und Onkel voneinander unterscheiden.

Aber auch soziale Unterschiede treiben den Riß auseinander, der sich zwischen den aristokratischen Elementargeistern, Junker Wassermann und edles Fräulein, und den »Burschen und Mädel« vom Dorf geöffnet hat: »Sie schaun so schlank und edel.« In motivischer Parallelführung reiben sich hierbei die beiden Welten von Meer und Land, von Dorfgemeinschaft und Fremde. Hörbar wird dabei die Dissonanz in den Versen:

*Da tãnzen die Bũrschen und Mãdel,
Da tãnzen zwẽi die niemand kẽnnt,*

wenn trotz paralleler Satzstruktur das Metrum vom leichtfüßigen Tanzschritt der Dorfjugend in den schweren Gang der Jamben verfällt. Es scheint, als ob auf demselben Boden zur gleichen Zeit Walzer und Polka getanz würden. Die Reibung der beiden Metren gibt jene Fremdheit der Welten wieder, die tanzend sich auf diesem Dorffest begegnen. Daß hier gegenrhythmisch getanz wird, klingt im bäurischen Walzer vernehmlich befremdend durch. Im »niemand« überdies negativ ausgeschlossen bleibt dabei auch der Leser, der zu dem Zeitpunkt so wenig wie die Dorfgesellschaft die irritierende Dissonanz zu klären vermag, die sich von allem Anfang an zwischen den Zeilen des Textes aufsperrt.

Wie im Tanz knirscht es auch im Rhythmus des Textes, wenn Fremdes sich gesellig zu paaren schickt. Die oszillierenden Bewegungen des Textes bleiben im Auf und Ab der Gegensätze geregelt, und das Fremdeste schaut sich lachend ins Gesicht. Fremd ist sich indessen das Eigene im lachenden Gesicht des Anderen, und dies erkennend, schütteln die Tanzenden ihr Haupt. Im Augenblick des Sehens fällt das eigene Lachen mit dem Lachen des anderen zusammen und blitzartig entsteht die Einsicht in die Selbigkeit – freilich eher als zitternde Tautologie des lachenden Anlachens denn als Aufhebung des Gegensatzes im schöpferischen Dritten. So dialektisch sich die Szenerie der tanzenden Fremden im Dorfe auch gibt, legt in der Folge die Entdeckung des Eigenen im Fremden den Tanz und die Musik doch eigentümlich still, ohne ihn aufzuheben.

Nicht nur daß der Text die getanzte Begegnung mit dem eigenen Anderen strophengetreu wiederholt und szenisch verdoppelt, macht das gespenstisch-spiegelbildliche dieser Situation aus, sondern auch daß die beiden Tanzenden, die »niemand« kennt, im Verlauf des Gesprächs, das ihrer wechselseitigen Entdeckung gilt, sich im Erkennen des Anderen vom Eigenen an diesem Anderen entfremden. Die »Begegnung« hebt also den Tanzenden die Tatsache ins Bewußtsein, nicht von der menschlichen, dafür aber von derselben *anderen* Art zu sein. Sie begründet damit einen Überschuß an Gleichheit unter Anderen, oder umgekehrt: einen Mangel an Fremdheit unter Gleichen. Ihre Begegnung im Tanz führt so zu einer bestimmten Überdeterminiertheit, einem Surplus an Erkenntnis, das ihren Tanz paralyisiert.

Diese logische Komplikation muß auf die negative Beziehungsstruktur des Tanzes zurückgeführt werden. Indem sich die Elementargeister nur negativ zur menschlichen Dorfgemeinschaft definieren, läßt sich auch ihr positives Wiedererkennen nur unter negativen Vorzeichen logisch korrekt beschreiben. Für die Elementargeister, die nicht aus »Adams Familie« stammen, bringt die Entlarvung ihres anthropomorphen Maskenspiels nur den Mangel an Fremdheit hervor, die sie vom anderen begehren. Ihr Subjekt ist, um es mit Hilfe von Jacques Lacans Terminologie zu sagen, durch einen Mangel konstituiert, den sie im wechselseitigen Erkennen beim anderen hervorbringen: »Es [das Subjekt; d. V.] bringt nichts anderes an die Stelle [das Begehren des Anderen; d. V.] als seinen

eigenen Mangel in der Form jenes Mangels, den es beim andren hervorriefe durch sein eigenes Verschwinden.«¹

Die gegenseitige Entlarvung der tanzenden Elementargeister bringt in strenger Symmetrie an die Stelle des Begehrens nach dem Menschlich-Fremden ein Wissen über die Herkunft des Anderen, das sich differenzlos zur eigenen Herkunft verhält. Das karnevaleske Spiel dieser »Begegnung« führt zur radikalen Entfremdung der Beteiligten angesichts des Eigenen im Fremden. In Umkehrung der Marxschen Sicht der »Entfremdung« scheint diese Begegnung nicht vom gemeinsamen Ursprung wegzuführen, sondern – wahrhaft karnevaleske Verdrehung – gerade eine Entfremdung ins Eigene hinein zu sein. Der Tanz wird zu einer *face to face* Kommunikation, die eine Entfremdung durch eine Entlarvung des Eigenen im Fremden erzwingt, eine Kommunikationsform also, die im Resultat eine unerwünschte Gleichheit hervorbringt und diese Differenzlosigkeit als Mangel beschreibt.

Die Auflösung dessen, was »beim ersten Blick« einzig den fremden Tänzern ersichtlich war, nämlich ihre kompromittierende Wesensverwandtschaft, führt zur Beendigung des Tanzes, der die Entdeckung dieser Kommunikationsstruktur zuerst ermöglicht hat: »Die Geigen verstummen, der Tanz ist aus, es trennen sich höflich die beiden.« So trennt der Tanz der Elementargeister unter den Menschen am Ende das Ähnliche vom Ähnlichen, um damit auch die musikalischen Harmonien verstummen zu lassen.

Bemerkenswert dabei ist, daß für diese Auflösung dieses getanzten Erkennungsspiels dieselbe Differenz bestimmend wird, die schon für die anfängliche Begegnung konstitutiv gewirkt hat: Die Verbindung des Fremden untereinander, die Tanzenden, die »niemand kennt«, wird getrennt, gerade weil und indem sie sich kennen. Gewiß ist es auch kein Zufall, daß Heine die konstitutive Differenz, die zwischen trennen/kennen herrscht, in einen Binnenreim gelegt hat, um damit mitten im Vers die Bewegung der *différance*² zu erzeugen, die zugleich Unterscheidung und Aufschub dieser Unterscheidung verspricht. Zwischen dem Eigenen und dem Fremden herrscht in Heines »Begegnung« dieselbe *différance*, die lachen/erkennen, trennen/kennen und suchen/vermeiden, ja überhaupt die konstitutiven Binaritäten dieses Tanzes untereinander zur Verbindung bringt. Allerdings operiert diese Bewegung der *différance* lediglich in einer einzigen Richtung – *sens unique* des Tanzes und Unumkehrbarkeit der Erkenntnis als Sinngebung der Begegnung.

Dieses Erkennen des Eigenen im Anderen erzeugt eine unumkehrbare Bewegung, mit der das Eigene sich ablöst von dem, was immer es zuvor einmal war. Eine irreversible Selbstentfremdung steht den sich im Tanze erkennenden Elementargeistern ins lachende Gesicht geschrieben. Es ist dies die Erfahrung, die Emmanuel Lévinas eine »Bewegung des Selben auf das Andere hin« genannt

1 Jacques Lacan: *Schriften II* (Écrits, Paris 1966), übersetzt von N. Haas, Walter, Olten 1975, S. 223.

2 Vgl. Jacques Derrida: *Die Différance*, in: *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt a. M./Berlin 1972, S. 25.

hat, eine selbstentfremdende Bewegung, »die niemals zum Selben zurückkehrt«.¹

Analog dazu steht am Ende von Heines *Begegnung*: »Es trennen sich höflich die beiden. Sie kennen sich leider viel zu gut, suchen sich jetzt zu vermeiden.« Diese Begegnung erreicht ihre optimale Wirkung paradoxerweise darin, daß sie sich nicht wiederholen läßt, in dem Augenblick, da ihre Struktur lesbar geworden ist. Die »Begegnung«, von der Heines Text ausgeht, entpuppt sich als Trennung und läßt dabei eine Struktur der Differenz zutage treten, die, einmal erkannt, die Bewegung des Tanzes aufhebt. Lacan, der sich für die Konstitution des Subjekts in solchen differentiellen Strukturen interessiert, hat darauf aufmerksam gemacht, daß jede Trennung, die die Subjekte als Signifikanten voneinander unterscheidet, zugleich auch den (sprachlichen) Motor ihrer Individuation bildet.

Wenn er in diesem Zusammenhang von einer produktiven Unter-Scheidung spricht, so korrespondiert dieser Mechanismus nicht allein mit Derridas Begriff der *différance*, sondern ebenso mit Heines Konzeption des Tanzes als Figur der Begegnung und der Trennung. Es ist zweifellos mehr als ein bloßes Wortspiel, wenn Lacan schreibt: »*Séparer*, trennen, läuft hier hinaus auf ein *se parere*, sich selbst hervorbringen.«²

Auch Heines Konzeption des Tanzes ist in diesem Sinne produktiv widersprüchlich. Erst das Fremde verleiht seinen Figuren den Impuls zur Bewegung im Raum. In der Begegnung mit dem Eigenen erstarrt aber die Bewegung des Tanzes zur kommunikativen Struktur und diese ihrerseits zur »Wechselwirkung« von innen und außen, wie Heine sie nennt [VI,1, 555f], einer lektürebedürftigen »Signatur«, in der das tanzende Subjekt in der Form des Tanzes verschwindet, die es zur Beschreibung seiner selbst benötigt. Daß dies immer nur in Form einer Selbstentfremdung gelingen kann, zeigt Heines Gedicht *Begegnung* in paradigmatischer Weise. In seiner Darstellung des Tanzes dienen parallele Strophenführung und spiegelbildliche Symmetrien dazu, aus Fremdem Bekanntes und aus Bekanntem wiederum Verfremdetes zu gewinnen. Unumkehrbar endet dieser Prozeß der Begegnung in der Exklusivität der Elementargeister, die in menschlicher Umgebung auch sich selber »fremd« geworden sind und sich voneinander tanzend dis-tanzieren.

1 Emmanuel Lévinas: *Humanismus des anderen Menschen*, (*Humanisme de l'autre homme*, Montpellier 1972), übersetzt und eingeleitet v. L. Wenzler, Hamburg 1989, S. 34. Vgl. ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, übersetzt v. W. N. Krewani, Alber, Freiburg i. B./München, S. 215.

2 Jacques Lacan: *Schriften II*, a. a. O., S. 222.

Ein Solo zu zweit Pomare und Salome

Eine Begegnung anderer Art findet sich in Heines spätem Gedichtzyklus *Romanzero* unter dem Titel *Pomare*. Anders als der schwierige Pas de deux der Elementargeister in *Begegnung*, dreht sich hier alles um die Darbietungen der Solotänzerin Pomare im Garten Mabill von Paris. Allein auch hier ist der Tanz nicht Selbstzweck einer Tänzerin, sondern erscheint ebenso als Funktion ihres Publikums, namentlich eines lyrischen Ichs, das sich ganz in ihrer Bewegung auflöst und verliert. Im Extremfall des Solotanzes zeigt sich besonders auffällig Heines Tendenz, den Tanz nicht als individuellen Akt eines einzelnen, sondern vielmehr im Prozeß eines intersubjektiven Wechselspiels darzustellen.

Enthusiastisch wird im ersten Teil des Gedichtes die Tänzerin Pomare vom Jauchzen der Liebesgötter empfangen:

*Alle Liebesgötter jauchzen
Mir im Herzen, und Fanfare
Blasen sie und rufen: Heil!
Heil der Königin Pomare! [VI/1, 28]*

Der chorartige Ausdruck der Begeisterung für die kommende Königin des Tanzes entpuppt sich schon nach dem Enjambement der ersten Zeile als Emphase nach innen, denn mit der reflexiven Wendung in der zweiten Zeile wird das Jauchzen der Bacchanten in das Herz des lyrischen Subjektes zurückgebogen. Durch diese Inversion der kollektiven Emphase in die Innenwelt des lyrischen Ichs wird das wahrnehmende Subjekt zum tatsächlichen Ort des die Königin empfangenden Chores. Das emphatisch gestimmte »Herz« internalisiert so gleich den Chor und bildet in sich selbst Musik und Resonanz für die Kommende. Entsprechend dem altgriechischen *chorós*, der ursprünglich die abgegrenzte Fläche für die getanzte Kulthandlung bezeichnete, bildet dieses »Herz« in Heines Romanze den metaphorisch bestimmaren Ort im Subjekt, worin die Bacchanten jauchzen und trompeten. Dies »Herz« ist also Chor und Orchester zugleich.

Wenn das griechische Drama den Chor aus der Orchestra, dem kultischen Tanzplatz vor dem Tempel des Dionysos, hervorgehen ließ, jenem »dionysische[n] Boden der Tragödie«, von dem Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* spricht,¹ dann findet dies in der Verinnerlichung des bacchantischen Chores bei Heine sein lyrisches Pendant. Das lyrische Ich wird dadurch zum Kollektivsubjekt, das in sich den dionysischen Tanzboden errichtet hat, noch bevor die wahre Tänzerin auch nur den ersten Schritt getan hat. Chor und Orchester sind innerlich für den Empfang bereit:²

1 Friedrich Nietzsche: KGA III,1, 91.

2 Barker Fairley ist der Beziehung zwischen »Chor« und »Prozession« in Heines Lyrik nachge-

*Jene nicht von Otahaiti –
Missionärisiert ist jene –
Die ich meine, die ist wild,
Eine ungezähmte Schöne.*

*Zweimal in der Woche zeigt sie
Öffentlich sich ihrem Volke
In dem Garten Mabill, tanzt
Dort den Cancan, auch die Polke.*

*Majestät in jedem Schritte,
Jede Beugung Huld und Gnade,
Eine Fürstin jeder Zoll
Von der Hüfte bis zur Wade –*

*Also tanzt sie – und es blasen
Liebesgötter die Fanfare
Mir im Herzen, rufen: Heil!
Heil der Königin Pomare!*

Auf dem rhythmisch präparierten Boden des trochäischen Versmaßes, der eine feierlich akzentuierende Gangart erlaubt, führt Pomare ihren majestätischen Tanz auf. Ihr Gestus ist betont aristokratisch gezeichnet und artikuliert sich ausschließlich im kanonisierten Zeichenverband abgemessener Schritte, verbunden mit den huld- und gnadenvollen Gesten ihres Körpers. Freilich versagt auch hier nicht Heines Ironie, wenn er Pomare die Volkstänze von Cancan und der Polka im gemessenen Zweivierteltakt ihrer majestätischen Schritte und Beugungen aufführen läßt, die dadurch zur Parodie der höfischen Tanzform verkommen.

Die Tänzerin Pomare steht ganz im Zeichen der Umkehrung tradierter Formvorstellungen des Tanzes. Mit ihr inszeniert Heine einmal mehr die Revolte gegen die inhaltslos gewordenen Formen des gehobenen Gesellschaftstanzes. Darüber hinaus kontrastiert er die »missionärisierte«¹ Pomare, eine Königin des kolonialisierten Thaiti, mit der wilden, undomestizierten Pariser Tänzerin gleichen Namens. Die schöne Wilde wird mit der wilden Schönheit der tanzen-den Pomare konterkariert. Zoll für Zoll wird dabei der erotische Gestus der *femme fatale* sowohl von der majestätischen Formbeherrschung ihrer Bewegung als auch vom Auge des Zuschauers kontrolliert.

Der Tanz der Pomare ist ganz Repräsentation – ein System von Zeichen, die über ihr Subjekt hinaus auf anderes verweisen. Heine hebt die repräsentierende

gangen. Er bezeichnet den Chor als Prozession im Stillstand, von dem sich der Tanz einer Einzelfigur motivisch abhebt. Vgl. Heinrich Heine. *Eine Interpretation*, [engl. 1954], übers. v. L. Hofrichter, Metzler, Stuttgart 1965, S. 49-69.

1 Zum Wortspiel vgl. Irene Guy: *Sexualität im Gedicht. Heinrich Heines Spätlyrik*, a. a. O., S. 86f.

Funktion der Signifikanten dadurch hervor, daß er im Weglassen von Verbalattributionen der Bewegung Pomares Majestät gleichsam zu Substantiven der höfischen Etikette aufstaut – eh' alle Bewegung sich nach dem Auftakt »Also tanzt sie –« wieder in Verben der Bewegung entläßt. Pomares tanzender Körper wird in dem Maße zur Signatur seiner repräsentierenden Funktionen, wie er strophenlang durch eine Kette von Substantiven beschrieben wird, deren wichtigste Aufgabe es ist, sie der Öffentlichkeit ihres Volkes darzubieten. Das Subjekt Pomares offenbart sich in der Repräsentation eines anderen Subjektes, nämlich in der Stimme eines lyrischen Ichs, das ihr als Kollektivsubjekt zuruft.

Und wieder ist es die *vox populi*, die in der letzten Strophe als Resonanzboden dieses Tanzes fungiert. In einem motivischen Echo auf die erste Strophe nimmt der Chor der Liebesgötter die Reverenzen ihrer Majestät in seinem eigenen Jubel auf – erneut Außenwelt innenweltlich spiegelnd: »Also tanzt sie –«. Ein Schwellensatz, der nicht nur innen- und außenweltlichen Tanz zu verbinden scheint, sondern bei aller Offenheit des konjunktionalen Modus auch ein konstatierendes Moment mit der enthusiastischen Exklamation vereint. Es ist dieser im »Herzen« internalisierte Chor, der dem Tanz eine Stimme verleiht und damit zugleich den dionysischen Boden bezeichnet, auf dem die Signifikanten der tanzenden Pomare sich bewegen.

Auf der Schwelle zwischen der tanzenden Pomare und dem lyrischen Ich findet sich ein Ort, in dem Ursache und Wirkung des Tanzes verschmelzen. Der Ausruf »Also tanzt sie –« evoziert, was er feststellt: Er ist Orchester und Tanzboden zugleich, der die Signifikanten der Bewegung dadurch hervorbringt, daß er sie beschreibt. Bereits hier kommen die Positionen von Produktion und Rezeption des Tanzes ins Fließen. Gegen Ende des ersten Gedichtteils gleiten die Signifikanten der Bewegung immer weiter in den Bereich der Rezeption; der Tanz wird zunehmend von dessen Wahrnehmung bestimmt, wobei die Tänzerin Pomare die Ursache ihres Subjekts schließlich ganz in den Signifikanten findet, die für das lyrische Ich den Tanz in seinem »Herzen« repräsentieren.

Heine entwirft ein Dispositiv von Tanz und Wahrnehmung, in dem die Bewegung des Tanzes mit der Bewegung der Wahrnehmung synchronisiert wird. Hier ließe sich Lacans Theorem einer Dezentrierung der Subjektivität verifizieren, demzufolge »kein Subjekt Ursache seiner selbst sein kann.«¹ Heine hat diese Dezentrierung des Subjekts gerade dort am radikalsten vollzogen, wo sich das Subjekt *uno actu* mit seinem Publikum tanzend aufführt und in der Wirkung auf das Publikum die Ursache seiner Bewegung findet. Das »Heil!«, das der Königin Pomare zugerufen wird, ist die Akklamation des tanzenden *chorós* und gilt damit der Bewegung, die er selber repräsentiert.

Der zweite Teil des »Pomare«-Zyklus thematisiert die Verschmelzung der Pariser Tänzerin Pomare mit der biblischen Figur der Tochter der Herodias. Damit rückt der Tanz in die Nähe von symbolischem Tausch und Tod, erwirbt

1 Jacques Lacan: *Schriften II*, a. a. O., S. 219.

sich doch Heriodas' Tochter im Gegenzug zu ihrem hinreißenden Tanz von Herodes den Kopf des gefangenen Johannes.

In Abweichung vom ersten Liedteil gestaltet Heine dieses Thema in stark reimenden jambischen Vierzeilern und läßt mit dieser Verschiebung des rhythmischen Akzents gewissermaßen auch den Wechsel des Tanzbodens spürbar werden. Das Phänomen der Transformierung findet sich aber auch in inhaltlicher Hinsicht: Nicht nur verschiebt sich die Identität der Figur Pomares in Richtung auf die Königstochter Salome, sondern auch diejenige des lyrischen Ichs in die Rolle des Herodes hinein.

*Sie tanzt. Wie sie das Leibchen wiegt!
Wie jedes Glied sich zierlich biegt!
Das ist ein Flattern und ein Schwingen,
um wahrlich aus der Haut zu springen.*

*Sie tanzt. Wenn sie sich wirbelnd dreht
Auf einem Fuß, und stille steht
Am End mit ausgestreckten Armen,
Mag Gott sich meiner Vernunft erbarmen!*

*Sie tanzt. Derselbe Tanz ist das,
Den einst die Tochter Herodias'
Getanzt vor dem Judenkönig Herodes.
Ihr Auge sprüht wie Blitze des Todes.*

*Sie tanzt mich rasend – ich werde toll –
Sprich Weib, was ich dir schenken soll?
Du lächelst? Heda! Trabanten! Läufer!
Man schlage ab das Haupt dem Täufer!*

Was sich hier in wiegendem Rhythmus und leichtem Volksliedton vorträgt, ist allerdings in seiner ästhetischen Modulation dargestellter Welten ein Kunstprodukt äußerst gediegener Art. In seinem Innersten dreht sich dieser Text um eine Achse (»wirbelnd dreht auf einem Fuß«), in deren Drehmoment auch die Transfiguration der tanzenden Pomare in die Rolle Salomes hineinverlegt wird (»Derselbe Tanz ist das«). Treffend hat Irene Guy in diesem Zusammenhang von einem transformatorischen »Wirbel von Bewegung um eine feste, senkrechte Achse« gesprochen.¹ Die Darstellung des Tanzes findet in dieser Vertikalachse ihre metaphorische Verankerung, um die die Signifikanten eine »metonymische Bewegung«² vollziehen. Pomare, die nach einer wirbelnden Pirouette stillsteht, »mit ausgestreckten Armen«, repräsentiert am Ende ihrer Bewegung eine ande-

1 Irene Guy: *Sexualität im Gedicht. Heinrich Heines Spätlyrik*, a. a. O., S. 95.

2 Irene Guy: ebd.

re: Salome. In dieser Pirouette verschieben sich die Signifikanten von Subjekt, Raum und Zeit. Jede Strophe hebt an mit der anaphorisch wiederkehrenden Wendung »sie tanzt«, womit stets aufs neue der Ankerpunkt des Drehmomentes markiert wird.

Bereits in der ersten Strophe wird die Transfiguration der Tänzerin eingeleitet. In den wiegenden Bewegungen ihres Leibes, in allen Biegungen der einzelnen Glieder, drängen die Signifikanten buchstäblich aus ihrem Puppenstadium heraus: Der gesamte Gestus der Tänzerin entspricht – vom Leibchen, das sich »wiegt« und »biegt«, bis hin zum »Flattern« und »Springen« – dem Entpuppungsvorgang eines Fluginsekts oder dem Ausbrechen des Vogels aus dem Ei und bildet damit den Vorgang der *ek-stasis* als eines Heraustretens aus dem bewegungslosen Larven- und Embryonalzustand nach. Wer hier tanzt, und sei es auch nur im geistigen Mitgehen des Betrachtenden, beginnt dabei »wahrlich aus der Haut zu springen«, wie es kommentierend heißt. Dieser Tanz wird durch die Metapher der Metamorphose in Gang gesetzt und generiert ein Subjekt, das metonymisch aus der Haut springt, um in ein anderes überzugehen. Die *ek-stasis* dieser Metamorphose erzeugt allerdings nichts weniger als einen integren Leib.

Was sich in den Anaphern »sie tanzt« zu Beginn jeder Strophe mit aller Kraft auf ein Subjekt konzentriert, verwandelt sich sogleich in autonome Elementarformen des Körpers, die je einer eigenen Dynamik folgen. Der wiegende Leib löst sich in seine Fragmente auf, wenn »jedes Glied sich zierlich biegt«: Wirbelnd dreht sich der Fuß, die Arme werden ausgestreckt, und das Auge schließlich »sprüht wie Blitze des Todes«. Was wahrlich hier aus der Haut springt, das dezentriert den Körper der Tänzerin in eine Summe disseminierender Bewegungselemente, die das Subjekt, das sie repräsentieren, sowohl partialisieren als auch gleichzeitig umformen in ein anderes, mythologisches Subjekt, das mit Pomare nurmehr in einem Analogieverhältnis steht und das demselben Tanz strukturell subsumiert ist.

Der Tanz ist sowohl ein Akt der Fragmentierung des Körpers wie auch der Metamorphose aller Teile zu einem heterogen-beweglichen *alter ego*. Die gleitend sich entfaltenden Signifikanten der Bewegung verformen die Integrität der Königin Pomare bis zu dem Grade, wie sie der Repräsentation eines anderen Subjektes dienen: der Tochter Herodias'. Die Bewegung des Tanzes dient einer Metamorphose des Textes, die ein Subjekt in ein anderes überträgt. Die wiegenden Bewegungen der ersten Strophe und die drehenden Bewegungen der zweiten Strophe, das wird rückblickend deutlich, repräsentieren zwei Subjekte von Tänzerinnen, die sich wechselseitig substituieren. Die Signifikanten der Bewegung nehmen jeweils ihren Ausgang im Subjekt der anderen Tänzerin, und zwar derart, daß mit Lacan gesagt werden kann, die signifikante Ursache für das Subjekt liege im Ort des anderen Subjektes.¹ »Derselbe Tanz« besitzt in Heines Text in der Tat verschiedene Subjekte, die sich bedingen.

1 Jacques Lacan: *Schriften II*, a. a. O., S. 219.

Folgt man Lacan, könnte darüber hinaus keines dieser Subjekte seine Ursache in sich selber finden und wäre auf die Bewegung angewiesen, die die Ursache des Subjektes repräsentiert. Dies gilt für die Figur der Königin Pomare, die im ekstatischen Tanz eine Metamorphose ihres Körpers erlebt, insofern sie selbst einer Negation des Namens einer anderen Königin, der von »Otahaiti«, entspringt. Jene andere Königin, die ihr als Namensspenderin dient, bleibt als negiertes Signifikat in der Darstellung des Tanzes präsent und erlaubt damit erst dem lyrischen Ich, aus der Dichotomie von »jene nicht« und »jene die ich meine«, den Tanz Pomares hervorzutreiben. Mit ihrem exotischen Namen bezieht sich Pomare immer schon auf die andere, die gesichtslose Spenderin des Signifikanten, in deren Namen Pomare im Pariser Vergnügungslokal Mabill erscheint. Dort bezieht die Figur der Tänzerin, um die sich alles dreht, ihren Namen über einen Akt der Akklamation, der, der Majestät ihres aristokratisch anmutenden Habitus gemäß, sie als Fürstin und Königin zugleich attribuiert. Ihr Name ist also von allem Anfang an ein Produkt der ihr zugeschriebenen Analogien, die sich in ihrem Pseudonym vereinen. Das Subjekt der Pomare ist also ein Ort des Übergangs, der sich nicht selbst entwirft und der sich im Modell des Tanzes auch über das raumzeitliche Kontinuum hinaus auf ein anderes Subjekt, jenes der Salome, bezieht.

Zu dieser Gabelung des Subjektes im Tanz tritt außerdem eine Dissoziation der raumzeitlichen Koordinaten hinzu, der es im folgenden nachzugehen gilt. Die dritte Strophe bringt den Übergang vom historischen in den mythologischen Raum. Mit den ihr eigenen Attributionen der Königin schlüpft die Tänzerin Pomare in die dramatische Rolle der Tochter der Herodias' und tritt damit in den biblischen Gesichtskreis aus den Berichten der Evangelisten.¹ Dieser Schritt in den biblisch-mythologischen Raum vollzieht auch die Überbrückung zeitlich voneinander geschiedener Welten. Der Text, der auf der Identität des getanzten Modells insistiert (»Derselbe Tanz ist das, den einst die Tochter Herodias' getanzt vor dem Judenkönig Herodes.«), gerät dabei in eine strukturelle Ambiguität von Raum und Zeit. »Derselbe Tanz« kann nur deshalb im Garten Mabill und im Hof des Herodes aufgeführt werden, weil nicht eine Identität der tanzenden Subjekte, sondern eine analoge Form der Bewegungsmodelle über Zeit und Raum hinweg vorliegt respektive unterstellt wird. Im uniformen Bewegungsmodell des Tanzes bleiben daher die unterschiedlichen raumzeitlichen Dispositionen durch die janusartige Gestalt der Figur Pomare/Salome ambiguos zueinander vermittelt.

Über dieser strukturellen Ambiguität des Textes steht das lyrische Subjekt des Gedichtes, das die Selbigkeit der Tänze behauptet und damit den Archimedischen Punkt der Darstellung repräsentiert, da es die raumzeitliche Relation der Tänze erstellt. Ironischerweise taucht das lyrische Subjekt im zweiten Teil des Pomare-Zyklus ausgerechnet dort auf, wo es um seine Vernunft bangt. Im Hiatus zwischen wirbelnder Bewegung und jähem Stillstand, da die Tänzerin

1 Vgl.: Markus: VI, 14-21 und Matthäus: XIV, 1-12.

auf dem Standbein pirouettiert und plötzlich stillsteht, ist es das lyrische Ich, das die Haltlosigkeit seiner Vernunft beklagt: »Mag Gott sich meiner Vernunft erbarmen.« Inmitten jener semantischen Opposition von Bewegung und Stillstand und selbst ohne referenzialisierbaren Ort, verliert sich das Ich im Zentrum des Sprachwirbels, der im Tanz Pomares entsteht. Zumal unter dem vermeintlich Todesblitze sprühenden Auge der Tänzerin gerät der Erzähler in das positionslose Treiben der Bewegung. Die Tollheit, die er sich selbst attestiert, entspringt dabei der Teilnahme an der Lust der Bewegung und ihrer Unterbrechung, die ihrerseits vom Vergnügen am positionslosen Tanz »in dem Herzen« ausgeht.¹

Dies jedenfalls läßt ein Blick auf Heines Manuskriptfassung erkennen, die den wiederholten Versuch des Dichters dokumentiert, den Tanz in das Herz des lyrischen Ichs zu verlegen, um damit den Ort zu markieren, an dem die Vernunft ihre beherrschende Position verliert:

*Sie tanzt – O Wonne! in meiner Brust
Tanzt mit (die tolle) mein Herz, O tolle Lust
(Tanzt in dem Herz) [unlesbar] und tobt in meinem Herzen
Tanzt in dem Herzen übermüthig*²

Wie sehr Heine mit der Vorstellung gerungen hat, die Lust am Verlust der dominanten Position der Vernunft zu inszenieren, wird hier besonders deutlich. Sein Versuch, den objektivierten Tanz in ein Subjekt des lustvoll-tollen Tanzes im Herzen zu übersetzen, entthront zugleich den souveränen Ort der Vernunft. »Mag Gott sich meiner Vernunft erbarmen!« Ein Prozeß des Übergangs auch hier, von dem in der Druckfassung dieses Gedichtes einzig noch die Aussparung in Form von Gedankenstrichen zeugt: Der gesamte Passus ist im Manuskript durchgestrichen und findet sich lediglich in kondensierter Form als »Sie tanzt mich rasend – ich werde toll – « im Text der Druckfassung wieder. Einmal mehr bewährt sich hier der Gedankenstrich als gestisches Mittel der Interpunktion, das dazu dient, einen Gedanken im Markieren desselben in eins auch durchzustreichen.

Allerdins kehrt dieser »durchgestrichene« Gedanke in einer grammatikalisch aufschlußreichen Wendung wieder: Ausgesprochen innovativ wirkt Heines Umgang mit dem Verb »tanzen«, das er in bezug auf das lyrische Ich in der transitiven Form verwendet. Dieser unübliche transitive Gebrauch des Verbs »tanzen« in Begleitung des Reflexivpronomens eröffnet im Hinblick auf das

1 Im sechsten Kapitel der *Bäder von Lucca* findet sich angesichts der tanzenden Francheska diese Figur des pirouettierenden »Herzens« vorgezeichnet: Francheska »beugte sich lächelnd zu mir herab, betrachtete mich mit großen, verwunderten Augen, sprang freudig empor bis in die Mitte des Zimmers, und drehte sich wieder unzählige Male auf einem Fuß herum. Ich fühlte wunderbar, wie mein Herz sich beständig mitdrehte, bis es fast schwindelig wurde«. [II, 414f.]

2 Manuskriptfassung zit. n. Irene Guy: *Sexualität im Gedicht. Heinrich Heines Spätlyrik*, a. a. O., S. 96.

Satzobjekt eine außergewöhnliche Valenz¹, wobei das Pronomen »mich« reflexiv auf das lyrische Subjekt zurückweist. Damit wird die Aussage »sie tanzt mich rasend« zum eigentlichen Sprechakt, der die Beschreibung der Tänzerin wörtlich zum Tanz des Sprechenden werden läßt – ein Sprechakt des Beschreibenden, der das Beschriebene an sich selbst auch vollzieht.

Das lyrische Subjekt, das kurz zuvor noch als Garant für die Referenzialisierbarkeit desselben Tanzes unter verschiedenen raumzeitlichen Bedingungen fungiert hat, wird seiner festen Position entledigt, indem es selbst zum Objekt des Tanzes wird. Derart eingebunden in die Eigendynamik des Textes, faltet sich das beobachtende Subjekt auf das Subjekt des Tanzes zurück und wird – reflexiv – am »rasenden« Tanz in dem Maße »toll«, wie es seinen festen Bezug zu Raum und Zeit deskriptiv unterminiert.

Irene Guy, die die Konstitution und Auflösung lyrischer Identität in Heines Text in linguistisch-psychologischer Hinsicht nachgezeichnet hat, spricht an dieser Stelle von einer »Art poetischer Symbiose«.² Das poetische Subjekt, das sich in der Bewegung des Tanzes konstituiert, »beschreibt nicht die Erfahrung eines beobachteten Tanzes, sondern es löst sich auf in der Artikulation des Tanzes, dieser wird zum sprachlichen Raum, in dem dieses Subjekt sich verausgabt«.³ In der metonymischen Verkettung der Signifikanten, die den Tanz nicht nur beschreiben, sondern ihn selbst auch hervorbringen, repräsentiert sich das lyrische Subjekt in der Erfahrung seiner Haltlosigkeit und in der Bezeichnung der Torsion und Verschiebbarkeit desjenigen Ortes, von dem aus gesprochen werden kann.

Das lyrische Subjekt, das sich in der Choreographie des Tanzes repräsentiert, besetzt am Ende gleichzeitig mehrere Positionen des Sprechens: Es wird mit dem Subjekt der Tänzerin identifizierbar und nimmt dabei auch die Stelle des Herodes ein, der sich zum makabren Gegentauch des abgeschlagenen Kopfes für den Tanz der Salome anschickt.

Diese doppelte Besetzbarkeit des Sprechers hat bereits Benno von Wiese als »Doppelperspektive« in Heines »tanzendem Universum« ausgemacht, in der sich Leben und Tod vereinen.⁴ Von Wiese hebt dabei die »makabre Verbindung der dämonischen Macht des Tanzes« hervor, »die den Zuschauenden willenlos werden läßt, mit dem Verlangen nach Mord durch die Tänzerin selbst [...]«.⁵ In der Verbindung von Leben und Tod, von Macht und Mord im tanzenden Universum wird dem willenlosen lyrischen Subjekt überdies geradezu ein Wunsch nach Ermordung durch die Tänzerin unterstellt. Hier liest Irene Guy sorgfältiger, wenn sie die unterschiedlichen Formen der »poetischen Symbiose«

1 Vgl. dazu G. Helbig und W. Schenkel: *Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben*, Leipzig 1978, 4. Aufl. (enzyklopädisches Stichwort).

2 Irene Guy: *Sexualität im Gedicht. Heinrich Heines Spätlyrik*, a. a. O., S. 97.

3 Irene Guy: ebd., S. 92.

4 Benno von Wiese: *Das tanzende Universum*, a. a. O., S. 67-133.

5 Benno von Wiese: ebd., S. 77.

differenziert, die für das lyrische Ich in Frage kommen: Sie nennt einerseits »die Verschmelzung vom lyrischen Sprecher mit dem Herodes« und andererseits jene »Verdichtung, die den Kastrationswunsch artikuliert«, in der schließlich »Tänzerin und Beobachter eins geworden« sind.¹

Was Guys Theorem einer doppelten Verschmelzung des lyrischen Sprechers mit den beteiligten Figuren allerdings nicht berücksichtigt, ist die Tatsache, daß das lyrische Subjekt in der letzten Strophe der *Pomare*-Dichtung ganz ins choreographische Geschehen integriert wird, daß aber von dem Punkt an, da die rasende Orientierungslosigkeit des Beobachters inszeniert wird, der Text in die Form der direkten Rede umschlägt. Wo, wie hier, Heines Text dialogisch wird und die Rede von Ich zu Du einen textimmanenten Adressatenbezug erstellt, da kann nicht weiter von »Verschmelzung« oder »Symbiose«, wohl aber von einer Verschiebung der Sprecherrolle in eine ambigüe Position gesprochen werden. Der Frage »Sprich, Weib, was ich dir schenken soll?« begegnet an Stelle einer bestimmten Antwort einzig ein Lächeln: Unentscheidbar und damit ambigües bleibt dabei die Referenzialisierbarkeit der Stimme auf das lyrische Ich oder Herodes. Wer spricht im tyrannischen Endspiel dieses Tanzes? Der Ort, von dem die tödliche Kette von hektisch sich folgenden Imperativen ihren Ausgang nimmt, bleibt oszillierend in der Schweben. Die tyrannische Stimme, die den Tod des Johannes fordert, ist nicht an ein spezifisches Subjekt gebunden, sondern resultiert aus einer dialogischen Disposition des Textes, dessen strukturelle Ambiguität die Bewegung zum Ausgangspunkt des Sprechens macht.

Der fließende Wechsel in den Positionen von Subjekt und Objekt des Tanzes, die Verschiebung in den Relationen von Raum und Zeit, das Abdriften der historischen in die mythologische Sphäre der Narration und schließlich das *shifting* im Bereich der Namen Pomare/Salome und Ich/Herodes lassen den Ort des Sprechens am Ende in einen eigentlichen »Sesseltanz« münden: Wer hier die Bewegung zum Stehen bringt, gibt den Befehl zum Mord. Zum dienstbereiten »Trabanten« dieses mörderischen Tanzes wird als letzter Adressat der Leser, dem, wie jenem Soldaten aus der Leibwache des Herodes, aufgetragen wird, das Haupt Johannes des Täufers abzuschlagen. Die aggressiven Potentiale, die im Gleiten der Positionen eingebunden sind, entladen ihre Wirkung erst dann, wenn der Befehl zum Mord als Aussagesatz eines bestimmbar Subjektes gegeben wird. Heine hat diese Signatur des Tanzes in Form einer Choreographie beweglicher Signifikanten komponiert, in der alle Gewalt in die Zirkulation von Subjekt, Objekt und Prädikat eingebunden bleibt. Wer diese Signatur liest, sie durch die eigene Stimme belebt, tut dies auf die Gefahr hin, die aggressiven Potentiale der sprachlich gebundenen Bewegung stets aufs neue zu entladen.

Ein ständiges Gleiten zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Verführung und Tod kennzeichnet nicht allein diese Darstellung des Tanzes in Heines literarischem Werk. »Der Tanz ist verflucht«, zitiert Heine im ersten Teil der *Lutetia* ein bretonisches Volkslied, »seit die Tochter des Herodias vor dem argen

1 Irene Guy: *Sexualität im Gedicht. Heinrich Heines Spätlyrik*, a. a. O., S. 97.

Könige tanzte, der ihr zu Gefallen Johannem töten ließ. »Wenn du tanzen siehst«, fügt der Tänzer hinzu, »so denke an das blutige Haupt des Täufers auf der Schüssel, und das höllische Gelüste wird deiner Seele nichts anhaben können!« [V, 391f.]. Der moralische Bannspruch, der über den Tanz gefällt wird, weist bereits in seiner Form als Zitat aus dem Mund eines Tänzers auf die Ohnmacht hin, jene tänzerische Dialektik von Verführung und Tod zum Stillstand zu bringen.

Anders, nämlich im Spannungsfeld von Liebe und Wahnsinn, trägt Heine den Mythos der tanzenden Salome noch einmal in Caput XIX seines *Atta Troll* vor. In einem karnevalesken Umzug erscheint hier vor den Augen des Erzählers die Figur der Salome in allegorisierter Gestalt:

*In den Händen trägt sie immer
Jene Schüssel mit dem Haupte
Des Johannes, und sie küßt es;
Ja, sie küßt das Haupt mit Inbrunst.*

*Denn sie liebte einst Johannem –
In der Bibel steht es nicht,
Doch im Volke lebt die Sage
Von Herodias' blutger Liebe –*

*Anders wär ja unerklärlich
Das Gelüste jener Dame –
Wird ein Weib das Haupt begehren
Eines Manns, den sie nicht liebt?*

*War vielleicht ein bißchen böse
Auf den Liebsten, ließ ihn köpfen;
Aber als sie auf der Schüssel
Das geliebte Haupt erblickte,*

*Weinte sie und ward verrückt,
Und sie starb in Liebeswahnsinn.
(Liebeswahnsinn! Pleonasmus!
Liebe ist ja schon ein Wahnsinn!) [IV, 543]*

In diesem geisterhaften Possenspiel gehört der Tanz schon vollständig der Vergangenheit an. Aus dem Gesichtskreis des Träumers – und darum handelt es sich hier beim Erzähler im *Atta Troll* – treten einzig noch die allegorisch figurierenden Elemente von Liebe und Tod im inbrünstigen Kuß des abgeschlagenen Hauptes hervor. Das aggressiv-dynamische Potential des *Pomare*-Zyklus scheint sich sentenzhaft auf die Bemerkung der liebenden Bosheit Salomes zusammengezogen zu haben. Das darin wirksame Understatement steht in

bizarrem Gegensatz zum Liebeswahn der ehemaligen Tänzerin, der – als Pleonasmus markiert – in seiner hyperbolischen Funktion wie eingefroren scheint.

In seiner grotesken Figürlichkeit wirkt der geträumte Aufzug seiner ganzen Anlage nach fratzenhaft erstarrt und alles andere als tänzerisch. Die beiden nunmehr toten Geliebten, Salome und Johannes, bezeugen in ihrer Funktion als bewegungslose Personifikationen von Liebe und Tod, als die sie im karnevalesken Zug mitgeführt werden, nur die Abwesenheit eines Tanzes, dem sie ihre Verbindung verdanken. Heine hat diese paradoxal erstarrte Anlage dazu genutzt, um vor dem geistigen Auge des Lesers eine spielerisch bewegte Wiederkehr Salomes zu inszenieren, wenn er die Beschreibung des Spektakels wie folgt fortsetzt:

*Nächtlich auferstehend trägt sie,
wie gesagt, das blutige Haupt
In der Hand, auf ihrer Jagdfahrt –
Doch mit toller Weiberlaune*

*Schleudert sie das Haupt zuweilen
Durch die Lüfte, kindisch lachend,
Und sie fängt es sehr behende
Wieder auf, wie einen Spielball.*

*Als sie mir vorübertritt,
Schaute sie mich an und nickte
So kokett zugleich und schmachtend,
Daß mein tiefstes Herz erbebte. [IV, 545]*

Als Revenante erlebt die Tänzerin eine imaginäre Auferstehung. Phantastisch wiederbelebt, scheint ihre Gestalt zu einer Form der Bewegung zurückgefunden zu haben, doch hat sich an die Stelle des Tanzes ein makabres Ballspiel gesetzt. Auf ihrer Jagdfahrt wirft sie das abgeschlagene Haupt des Geliebten in die Höhe, um es, nach einer Interjektion kindischen Gelächters, als Spielball wieder aufzufangen. Wie befremdet steht hier das beobachtende Ich seiner eigenen Vision gegenüber: Hart trifft der Anblick des pervertierenden Ballspiels auf sein Inneres, das Herz, jenes metaphorische Gebilde, das Heine so oft als Rezeptionsinstrument dargestellter Innerlichkeit dient.¹

Ganz anders als in der Darstellung der tanzenden Pomare/Salome paart sich hier der Blick nicht mit einem Lächeln, sondern mit dem grotesk entstellten Gelächter der toten Tänzerin. Die Erschütterung im bebenden Herzen ist hier hart kontrastierend gegen das rasende, tolle Herz gesetzt, das sich vormalig vom bacchantischen Taumel im *Pomare*-Gedicht hinreißen ließ. Pomare schließlich

1 Vgl. dazu Gertrud Waseem: *Das kontrollierte Herz. Die Darstellung der Liebe in Heinrich Heines »Buch der Lieder«*, Bonn 1976.

– und darin zeigt sich eine strukturelle Verwandtschaft der Gedichte – verendet ihrerseits, von Tuberkulose infiziert, und stirbt neben ihrem sozialen, gar noch ihren zweiten Tod als Objekt der Medizin unter dem anatomischen Sezierbesteck eines beliebigen Chirurgus *in spe*.

Ein letztes Mal hat Heine das Motiv der Tochter Herodias' im Caput XX seines *Atta Troll* aufgenommen, und es ganz im Zwischenreich von imaginiertem Leben und erotisiertem Tod angesiedelt. Gewissermaßen in Engführung aller Themen nennt hier der Ich-Erzähler die Tochter Herodias' eine »tote Jüdin«, mithin aber doch seine angebetete Geliebte:

*Ja, ich liebe dich! Ich merk es
An dem Zittern meiner Seele.
Liebe mich und sei mein Liebchen,
Schönes Weib, Herodias!*

*Liebe mich und sei mein Liebchen!
Schleudre fort den blutgen Dummkopf
Samt der Schüssel, und genieße
Schmackhaft bessere Gerichte. [IV, 547]*

Der »Liebeswahn« des Ich-Erzählers findet hier seine Fortsetzung und Steigerung. Noch bebt das »Herz« vom Anblick Salomes aus der letztmaligen Begegnung in jenem »Zittern meiner Seele« fort, doch geht dabei – makabrer Chiasmus – die Wiedergewinnung der toten Geliebten über die Leiche des »blutgen Dummkopfs«, um den buhlend der Tanz ursprünglich seinen Anfang genommen hat. Es kümmert den Erzähler nicht, daß die Geliebte »tot und gar verdammt ist« [ebd.]. Im Gegenteil: Die Liebe zur toten Verdamnten ist ihm nun ebenso recht wie vordem das Begehren, dem Tanz der Salome beizuwohnen, einem Tanz, der dem bretonischen Volkslied gemäß ja »verdammt« sein soll [V, 391]. Das makabre Spiel transzendiert den Tanz als Wiedergewinnung der Toten im Leben und wird so zu einer schwarzen Parodie eines Liebesspiels ganz ohne Vorurteile. Diese Parodie einer alle Tabus unterlaufenden oder überspielenden Liebe spielt wissentlich mit den Werten, die sie pervertiert, und zwar um den Preis, sich der eigenen Seligkeit im Leben zu entschlagen:

*Bin so recht der rechte Ritter,
Den du brauchst – Mich kümmert wenig,
Daß du tot und gar verdammt bist –
Habe keine Vorurteile –*

*Haperts doch mit meiner eignen
Seligkeit, und ob ich selber
Noch dem Leben angehöre,
Daran zweifle ich zuweilen! [IV, 547f.]*

Der Tod als bildlogisches Gegenstück zum Tanz prägt nicht nur im Themenkreis um Salome die Darstellung choreographischer Bewegung in den Texten Heinrich Heines.¹ Zu Recht hat Benno von Wiese auf der Universalität dieser Beziehung insistiert und in diesem Zusammenhang die paradoxe Struktur der im Tanz vorherrschenden Signatur mit dem Begriff der »Doppelperspektive« auf den Punkt gebracht. Bacchantischer Rausch und mythische Todesnähe haben sich in Heines Texten nachweislich als Signatur des Gegensätzlichen allen Darstellungen des Tanzes eingeprägt, wie von Wiese betont: »Mythisch gesehen repräsentiert er [der Tanz; d. V.] die Freiheit des Dionysischen, zugleich aber auch die Nähe zum Tode, mit der diese Freiheit meist bezahlt werden muß. Tanz wird zur Signatur für Leben und Tod, die beides zu einer Einheit zusammenbindet.«²

Sicherlich kann im Sinne von Wieses vom Tanz als einer Signatur gesprochen werden, in der die perspektivischen Achsen zweier Themenbereiche parallel geführt und synchronisiert werden. Der Terminus »Signatur« wirft aber zugleich auch das Problem der Lesbarkeit der Schrift auf, die so leicht als »Einheit« nicht zu verbinden ist. Gegen von Wieses Definition einer Signatur des Tanzes läßt sich einwenden, daß sie das Darstellungsproblem einer »Doppelperspektive« zwar aufwirft, es zugleich aber – diskussionslos – in der »Einheit« der Lektüre wieder harmonisiert.

Heines Signatur des Tanzes ist bei näherer Betrachtung aber janusgesichtig und zutiefst aporetisch: Im Hinblick auf den Tod scheint der Tanz ein vitalisierendes *Movens* bis an eine irreversible Grenze heran darzustellen, im Hinblick auf das Leben hingegen wird der Tod in Heines Texten in Form von agonalen Tanzszenerien zum fest integrierten Bestandteil einer Frage nach Ursprung und Identität. Daß keine dieser »Perspektiven« eine Einsicht in ihr Ziel erlaubt, das wird gerade durch den Schriftcharakter der Signatur und das Problem ihrer Lesbarkeit und Designierbarkeit durch die Lektüre garantiert. Beide »Perspektiven« sind untereinander so sehr inkompatibel, daß schwerlich von einer »Einheit« die Rede sein kann, sondern bestenfalls von einer Ambivalenz struktureller Art.

In Heines Signatur des Tanzes wird die Frage nach dem Ursprung und der Identität an der Darstellung des Todes reflektiert. Sie beschreibt eine spezifische Bewegung der Differenz zwischen dem Subjekt und dem Anderen, zwischen Identität und Entfremdung und chiffriert diese Differenz in einer Signatur des Tanzes, die es einer strengen Lektüre unmöglich macht, zu bestimmen, wie das perspektivische Spiel entschieden wird. Der Zweifel, »ob ich selber noch dem Leben angehöre«, der im Erzähler angesichts der Vision der toten Salome aufkommt, trägt wie der Satz »Sie tanzt mich rasend – ich werde toll – « [VI,1,

1 Die motivischen Querbezüge in den Darstellungen der tanzenden Salome hat Françoise Meltzer in ihrer Studie *Salome and the Dance of Writing-Portraits of Mimesis in Literature* untersucht [Chicago/London 1987].

2 Benno von Wiese: *Das tanzende Universum*, a. a. O., S. 70.

30] aus dem *Pomare*-Zyklus die Züge einer strukturellen Ambivalenz, in der das Aussagesubjekt sich des Ursprungs seiner Subjektivität nicht mehr gewiß ist.

Der Zweifel über die feste Zugehörigkeit zu einer den Blick auf das jeweils Andere konstituierenden Perspektivik ist gerade in Heines Darstellung des Tanzes zu virulent, um übersehen zu werden. Zu oft führt Heine den Lesenden vor Augen, wie an den entscheidenden Stellen seiner Tanzdarstellungen Ursache und Wirkung, Aktiv und Passiv invertiert werden können, und läßt selbst Leben und Tod in der Reversibilität seines Darstellungsspiels erscheinen. Seine Darstellung des Tanzes kann deshalb am ehesten als agonale Szenerie von Perspektiven bezeichnet werden.

Heine beschreibt die Bewegung der Differenz auf der Schwelle zwischen inkompatiblen Gegensätzen. Beschreiben heißt hier aber auch, Bewegung als Phänomen der Lesbarkeit zu schreiben, sie als Beschreibendes zu lesen wie die Signatur. Ein Merkmal dieser Bewegungssignatur ist ihre ambivalente Struktur. Sie laviert zwischen Leben und Tod, und bleibt an einem Ort der schwebenden Unentscheidbarkeit, in dem der makabre Ernst mit gleichem Recht wie die Tollheit aller Rede immer nur ironisch fingiert ist. Noch die Vision der toten Salome im zwanzigsten Caput des *Atta Troll* gipfelt in der ironischen Feststellung: »Und wir kosen und wir lachen über meine tollen Reden« [IV, 548]. Mit Liebe und Gelächter soll hier nicht einfach zusammengeschnürt werden, was als Differenz von Leben und Tod in der Signatur des Tanzes aufgerissen wurde. Vielmehr wird darin deutlich, daß Kosen und Lachen eine höchst zweifelhafte Einheit bilden, in der jene »tolle Rede« dissonantisch nachklingt, die eben noch über dem Abgrund von Leben und Tod schwebte.

Dies kosende Gelächter¹ kommt von der »tollen Rede«, über die es hinweggehen will, nicht hinaus und sucht den Zwiespalt zwischen Leben und Tod ebenso genußfähig zu halten, wie es der Verspottung ebendieser Grenzziehung gilt. Heines Ironie drängt auch hier nicht nach Harmonisierung in einer affirmativen Einheit, sondern demonstriert die Unrealisierbarkeit von Eindeutigkeit, die als solche erst in Form der Signatur zu lesen ist.² Lesbar und zugleich verlacht wird dabei das Intervall zwischen Leben und Tod, als dessen Signatur bei Heine der Tanz gilt.

1 Vgl. zum Motiv des Lachens in Heines *Atta Troll* Winfried Woesler: *Heines Tanzbär. Historisch-literarische Untersuchungen zum Thema »Atta Troll«*, in: *Heine Studien*, Hoffmann und Campe, Düsseldorf 1978, S. 245-251.

2 Nicht im Lachen, wohl aber in einer strukturellen Ambivalenz der perspektivenführenden Beschreibung liegt auch das Charakteristikum von Heines Gemäldeberichten, besonders die Betrachtung von Horace Vernets Gemälde *Judith und Holofernes* in seiner Schrift *Französische Maler* [III, 36f.]. Zu Recht weist Irmgard Zepf auf die signifikante Häufung von Oxymora und entgegengesetzten Attributen in diesem Gemäldebericht hin und betont die revolutionären Konnotationen der auf kleinstem Raum gedrängten Bewegungsformen von Heines Bildpräsentation. [Irmgard Zepf: *Denkbilder. Heinrich Heines Gemäldebericht zum Salon 1831. Eine Untersuchung der Schrift »Französische Maler«*, W. Fink, München 1980, S. 85ff.]

Tanz und Gelächter – re-signiert

Tanz und Gelächter bilden zwei reziproke Signaturen in Heines Texten, die sowohl in thematischer wie auch in ästhetischer Hinsicht miteinander korrespondieren. Sie stehen in jenem textuellen Verweisungszusammenhang, den auch Klaus Briegleb, als Herausgeber der Schriften Heinrich Heines, zum herausragenden Merkmal für die »bildliche Struktur der Heineschen Schreibweise« erklärt hat.¹

Im Sinne eines diskursiv verstandenen, textübergreifenden Strukturzusammenhangs »der chiffrierten Motive und Bilder« [VI,2,876] verweist etwa das Lächeln der Pomare/Salome im Gedicht aus dem *Romanzero* [VI,1, 30] auf dieselbe Signatur des Tanzes wie das kindische Lachen der imaginierten Tochter Herodias' im XIX. Caput des *Atta Troll* [IV, 544]. Dazu gehört auch jener refrainartig wiederkehrende Satz im Gedicht *Begegnung*, der den Tanz der maskierten Elementargeister begleitet: »Sie lachen sich an, sie schütteln das Haupt« [IV, 393].

Verlacht werden bei Heine gerne der Tod und alle Ungeheuerlichkeit der beschriebenen Situation. Hierzu gehört sicher Ritter Olafs letzter Tanz mit seiner jungen Frau am Abend ihrer Hochzeit, dem Vorabend seiner Hinrichtung. Niemals scheint indessen das Lächeln von Olafs stets roten Lippen zu verschwinden, und zwar auch dann nicht, wenn er nach genossenem Tanz, seinem eigenen Henker gegenüberstehend, »mit lächelndem Munde« ein entwaffnendes Lob der Welt ausspricht.² Verlacht wird auch die infame Lästerung, gepaart mit der bacchantischen Freude am entweihenden Akt – so im *Romanzero* der Tanz von Jakobs Töchtern um das goldene Kalb, der skandiert wird durch »Paukenschläge und Gelächter« [VI/1, 39].³

Häufig ergibt sich in Heines Darstellung des Tanzes eine ambivalente Wirkung der Texte aus der Verstrebung von Leben und Tod in Form eines Oxymorons bzw. eines Chiasmus: Vitalste Lebenslust wird in die Zeichen des Todes eingeschrieben, und Totes bewegt sich tanzend zu scheinhafter Vitalität. Heine hat dieser strukturellen Ambivalenz in seinen Signaturen des Tanzes geradezu gehuldigt und kaum eine Gelegenheit ausgelassen, diesen chiastischen Strukturen auch ein Lachen einzuweben, das die Texte zu ihren eigentümlich oszillierenden Bewegungen kitzelt und reizt.

Die motivische Verknüpfung von Tanz, Tod und Gelächter zu einem komplexen Gewebe von Signaturen zeichnet nicht nur die lyrischen Texte von

1 Klaus Briegleb: *Nachbemerkung zur Ausgabe* [VI, 2, 875].

2 Vgl. *Neue Gedichte, Romanzen* [IV, 383].

3 Auf diesen Zusammenhang ist besonders Benno von Wiese eingegangen, vgl. *Das tanzende Universum, in: Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk*, E. Schmidt, Berlin 1976, bes. S. 67-76. Ferner vgl. Barker Fairley: *Musik und Tanz*, in: *Heinrich Heine. Eine Interpretation*, [engl. 1954], übers. v. L. Hofrichter, Metzler, Stuttgart 1965, S. 26-48.

Heines literarischem Schaffen aus, sondern prägt sich auch tief in seine theoretische Prosa ein. Das Gelächter und das Lächeln inmitten einer Bewegung, überhaupt die motivische Konfrontation von Gegensätzlichem ist kein gattungsspezifisches Merkmal seiner Texte. Bereits in seinem mythengeschichtlich interessierten Aufsatz über *Elementargeister* spricht er von gespenstischen Tänzerinnen, namentlich von den »Willis«, ihres Zeichens sagenhafte Bräute, die noch vor ihrem Hochzeitstag verstorben sind und nun periodisch rege werden, aus den Gräbern getrieben von einer unwiderstehlichen Tanzlust.

Die armen Geschöpfe können nicht im Grabe ruhig liegen, in ihren toten Herzen, in ihren toten Füßen blieb noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, und um Mitternacht steigen sie hervor, versammeln sich truppenweis an den Heerstraßen, und wehe dem jungen Menschen, der ihnen da begegnet! Er muß mit ihnen tanzen, sie umschlingen ihn mit ungezügelter Tobsucht, und er tanzt mit ihnen, ohne Ruh und Rast, bis er tot niederfällt.
[III, 654]

Diese »Willis« unterliegen dem tragischen Zwang, nächtlich auferstehen zu müssen, um allen jungen Menschen, die ihnen begegnen, in bacchantischen Taumel und rastlose Euphorie zu versetzen, den diese Berauschten endlich bis zur tödlichen Erschöpfung forttanzen. Hier verbinden sich Vorstellungen ritueller Tänze mit dionysischer Verausgabung und antihedonistischen Strafphantasien zu einer fast unentwirrbaren mythologischen Mischform. Das beinahe exorzistische Moment in diesem agonalen Tanzgebaren zielt auf das ungelebte Leben der grausamen »Willis« und kommt dabei für die schuldlos Beteiligten auch einem Bewegungszwang zum Tode gleich.

Aber gelacht wird auch hier in einer schauderhaften, bisweilen geradezu eiskalt klirrenden Weise, und die dabei entstehenden Dissonanzen erinnern sowohl an den Tanz der Salome wie an den der sich begegnenden Elementargeister im *Romanzen-Zyklus der Neuen Gedichte*. Diese »Willis« lachen, wie es heißt, »so schauerlich heiter, so frevelhaft liebenswürdig, sie wirken so geheimnisvoll lüstern, so verheißend; diese toten Bacchantinnen sind unwiderstehlich« [III, 655].

Heine kehrt in diesen sagenhaften Gestalten zutage, was wir als Signatur des Tanzes bezeichnen: die befreiende Kontrastwirkung des Lachens den tanzenden Toten gegenüber, die ohne weiteres in ihr pures Gegenteil umschlagen kann und die unwiderstehlich Lachenden in eine todbringende Bewegungseuphorie entführt. Der vorherrschende Mechanismus, der in der Bewegung des Textes immer zugleich die Verführung zur Opposition in einer Aussage mit sich führt, ist auch hier eine syntaktisch verkettete Folge von Oxymora. Die Verheißung liegt im lachenden Gestus der tanzenden Toten und darin in der rhetorischen Figur des semantischen Widerstandes, dem Oxymoron. Diese Figur steht für die Attraktivität des semantischen Widerstandes ein, jenem Widerstand, der etwa die Signifikanten schauerlich/heiter, frevelhaft/liebenswürdig und lüstern/tot dieser so unwiderstehlich toten Bacchantinnen sprachlich miteinander verbindet.

Der innere Zwang, der im antagonistischen Tanz vorherrscht, zählt gewiß zu den faszinierendsten motivisch-tropologischen Strukturen von Heines Texten, womit der Autor seine »unmöglichen Tanzposituren« [IV, 142] gezeichnet hat.¹ »Unmöglich« wie jene mindestens ebenso gespenstischen griechischen Frauenfiguren im Traumbild am Schluß von Heines *Ludwig Börne*-Buch, die, vom Tod gezeichnet und kraftlos, doch unwiderstehlich zum Tanze hingezogen werden. In ihren Gesichtern spiegelt sich der anziehende Widerspruch, der sich auch in ihren »unmöglichen Tanzposituren« findet.

[...] erst in der unmittelbarsten Nähe konnte ich die schlanken Gestalten und ihre melancholisch holden Gesichter genau erkennen. Es waren schöne, nackte Frauenbilder, gleich den Nymphen, die wir auf den lüsternen Gemälden des Giulio Romano sehen und die, in üppiger Jugendblüte, unter sommergrünem Laubdach, sich anmutig lagern und erlustigen ... [...] die Glieder waren noch immer bezaubernd durch süßes Ebenmaß, aber etwas abgemagert und wie überfröstelt von kaltem Elend, und gar in den Gesichtern, trotz des lächelnden Leichtsinns, zuckten die Spuren eines abgrundtiefen Grams. Auch, statt auf schwellenden Rasenbänken, wie die Nymphen des Giulio, kauerten sie auf

- 1 Slobodan Grubic hat im Tropus der *contradictio in adjecto* eine charakteristische Eigenheit von Heines Prosa erkannt, wenn er davon spricht, »die Mehrzahl der ›Realien‹ aus ihrem Kausalnexus heraus in ein Feld der Bedeutungen zu entrücken; die groteske Kombination von Nichtvereinbarem; die Verrückung von Proportionen, von Gegenständen und Erfahrungen, von Bildvorstellungen und Gefühlen aus ihrem Zusammenhang. [...] Heine gestaltet das in den grotesk-komischen Darstellungen des Todes, in der Umkehrung der Proportionen, in der ›fröhlichen Zerstückelung‹, in der ›spöttischen Zerstörungslust‹. Diese groteske Synthese wird nicht zu einer Harmonie des Ausgleichs zusammengeschlossen, sie bleibt in der dialektisch-ruhlosen Balance des ›Ambigüösen‹. Die Idee von Tod und Leben, von Lachen und Erschrecken wird ad absurdum geführt und aufgehoben.« [Slobodan Grubic: *Heines Erzählprosa. Versuch einer Analyse*, in: *Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur*, hrsg. v. H. Fromm et al., Bd. 40, Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1975, S. 106 f.] Für Heine, so Andreas Sandor, stelle diese Suche nach »logisch nicht-konklusiven Bilder[n] und Konstruktionen« ein stilistisches Mittel dar, vergehende Zeit durch »disjunktive Kombination« inkompatibler Bildsegmente zu beschreiben. [Andreas Sandor: *Auf der Suche nach der vergehenden Zeit. Heines ›Florentinische Nächte‹ und die Probleme der Avantgarde*, in: *Heine-Jahrbuch*, 19. Jg., hrsg. v. J. A. Kruse, Hoffmann und Campe, Düsseldorf 1980, S. 101-139, zit. S. 126] Diese Einschätzung von Heines kontrastiven Kombinatorik als absurd und logisch-ambiguos widerspricht teilweise von Wieses Konstitution der Signatur in der »Einheit« einer »Doppelperspektive« [vgl. Benno von Wiese: a. a. O., S. 77]. Eberhard Scheiffele nimmt demgegenüber an, Heines »Antithesen« seien häufig »so strukturiert, daß die Antithese, die er selbst vertritt, dem ›Wertempfinden‹ des Publikums entspricht und daher dessen von Heine gesteuertes Urteil über die ›These‹ negativ ausfällt« [S. 14]. Wie heterogen das »Wertempfinden« des Publikums dabei allerdings zu veranschlagen ist, zeigt die Rezeptionsgeschichte von Heines Texten [Vgl. *Schriftstellernöte* (Briegleb, Bd. V)]. Nur qua unterstellten Werthorizont kann indessen die ironische »Form des Paradoxen« (F. Schlegel) als positive Wirkungsintention operationalisiert werden, anstatt sie »in der Schwebe« zu belassen. Erst durch eine wertende Vektoralisierung des antithetischen Charakters von Heines Texten kann Scheiffele – kontrafaktisch – erklären, Heine habe der drohenden Unverbindlichkeit wegen »so selten das *paradoxon* verwendet« [S. 22]. [Eberhard Scheiffele: *Heine als Rhetor*, in: *Heine Jahrbuch*, 18. Jg. Hoffmann und Campe, Hamburg 1979, S. 9-26]

dem harten Boden, unter halbentlaubten Eichenbäumen, wo, statt der verliebten Sonnenlichter, die quirlenden Dünste der feuchten Herbstnacht auf sie herabsinterten ... Manchmal erhob sich eine dieser Schönen, ergriff aus dem Reisig einen lodernden Brand, schwang ihn über ihr Haupt, gleich einem Thyrsus, und versuchte eine jener unmöglichen Tanzposituren, die wir auf etruskischen Vasen sehen ... aber traurig lächelnd, wie bezwungen von Müdigkeit und Nachtkälte, sank sie wieder zurück ans knisternde Feuer. Besonders eine unter diesen Frauen bewegte mein ganzes Herz mit einem fast wollüstigen Mitleid. [IV, 142]

Der rituelle Tanz mit dem lodernden Reisig spielt inmitten einer nächtlichen Kälte, die ihn zu bezwingen scheint. Eine kontrastierende Kompositionstechnik stellt dabei bewegtes Feuer und feuchtkalte Nacht, auflodernden Tanz und Resignation, Lächeln und abgrundtiefen Gram gegeneinander, doch dies immer so, daß selbst die Architektur dieser Kontrapositionen, gleichsam von der Müdigkeit und Schwäche einer übergroßen Anspannung bezwungen, in sich einbricht und zusammensinkt.

Heine zeichnet den Tanz in seiner zerbrechenden Form. Die Tanzszene scheint gleichsam mit der Kulisse wachsen zu müssen; Emotionsgehalt kultureller Versatzstücke wird herbeizitiert, erweist sich aber als ausgereizt; die Beschreibung der Szenerie bröckelt ab, rinnt wiederholt in die Pungierungen aus – bevor sie wieder von einer Bewegung aufgenommen wird, die ihrerseits gedanklich abbricht und den helfend herangezogenen Vergleich fragmentarisch hinstellt, ihn abstottert und schließlich traurig liegenläßt.

In diesem »Nachtgesicht« hat Heine zugleich »in greller Bilderschrift« und »nüchternen Begriffslauten«, wie er zu dieser Passage poetologisch anmerkt [IV, 141], eine »jener unmöglichen Tanzposituren« skizziert, in der er die verwendete Bildlichkeit buchstäblich von ihrem dionysischen Rausch ernüchtert, um nicht zu sagen aushungert. Fröstelnd und abgemagert stehen die bacchantischen Tänzerinnen vor einer trostlos dekomponierten Szenerie, der jede Einheit verlorengegangen ist.

Mit diesen Rückzugsbewegungen der »letzten Nymphen«, »die das Christentum verschont hat« [ebd.], geht auch das Eindunkeln eines »Widerspruchsgeistes« [IV, 127] in politischen Tagesfragen einher, was Heine in seiner Denkschrift über *Ludwig Börne* den Intellektuellen der Metternich-Zeit attestiert. Mit der resignierend tanzenden Nymphe hat Heine nicht allein zu einem tableauartigen Schlußbild seines literarischen Gefechts gegen Ludwig Börne gefunden, sondern durch sie re-signiert er auch kritisch, wenn er ihren kraftlosen Tanz als abgespannte Spätwirkung von jenem »wildeste[n] Gären und Wallen« zu verstehen gibt, einer Bewegung, die die »Schriftwelt« der »brutalen Ruhe« im restaurativen Deutschland entgegengesetzt habe [IV, 122].¹

1 Vgl. dazu Marc W. Roche: *Dynamic Stillness, Philosophical Concepts of »Ruhe« in Schiller, Hölderlin, Büchner and Heine*, in: *Studien zur deutschen Literatur*, Niemeyer, Tübingen 1987, Bd. 8.

Das traurige Lächeln der tanzenden Nymphen ist damit beides: Ausdruck der Resignation, aber auch der kritischen Re-Signatur in der »Bilderschrift« des Textes. In nächtlichen Traumgebilden kehrt das Verdrängte wieder als Signatur des Tanzes ermattender Nymphen. Deren elegischer Gestus, der die Szenerie auch insgesamt prägt, bedient sich eines kontrastierenden mythologischen Bezugssystems des hellenischen Bacchusfestes und der prallen Fülle eines raffaelitischen Frauengemäldes vom Schlage Giulio Romanos.

Heine macht sich ein geradezu ikonoklastisches Bezugssystem zu eigen, das es ihm erlaubt, die klirrenden Disharmonien durch die Differenz zwischen den tanzenden Elementargeistern, üppigen Renaissancegestalten und dem etruskischen Basrelief eines hellenischen Bacchanals zu artikulieren. Dabei verhält sich die innere Gebrochenheit der Tänzerinnen analog zur kaleidoskopisch aufgebrochenen Kulisse ihres Schauplatzes. Letzterer setzt sich aus Fragmenten eines kulturellen Wissenshorizontes zusammen,¹ bestehend aus zitierten Mythologemen und Raumabbreviaturen, die einst zu der von Heine (mit Hegel) überwunden gedachten »Kunstperiode« angehört haben mochten und die nun, behelfsmäßig nebeneinandergestellt, zu einem Ensemble ikonoklastisch zusammengewürfelter Stilfiguren epigonalen Art herabsinken. Dem in solcher Weise destrukturierten Bezugssystem fehlt jede kohärente Verweiskraft: Als Schauplatz kultureller Ikonen zerfällt es in gleichem Maße wie jeder Versuch der Tänzerin, eine gesetzte Bewegungsfigur hervorzubringen, eine »Positur« also insgesamt, der innerlich wie äußerlich jede Möglichkeit fehlt, geschlossen aufzutreten.

Destrukturierend in diesem Sinne geht Heine nicht allein gegen die innere Beschaffenheit seiner Tanzfiguren vor, sondern ebenso gegen den mythologischen Schauplatz wie den kulturellen Bildungshorizont, in dem er diese inszeniert. Das elegische Lächeln der Tänzerin gilt dabei dem Verlust ihrer inneren Einheit wie der Integrität der dargestellten Welt. Trauer (»traurig lächelnd«) drückt sich im melancholischen Gesicht als Schein eines verlorenen Leichtsinns aus (»trotz des lächelnden Leichtsinns«). Die Signatur des Tanzes zeigt ihr janusartiges Gesicht in der elegischen Re-Signatur des Verlorenen im Anschein der Resignation. Anders gesagt: Resigniert zeigt Heine die bacchantische Tänzerin am Ende seines *Ludwig Börne*-Buches einerseits als Vergleich, *similitudine* (»wie die Nymphen des Giulio«), doch andererseits um nichts weniger resigniert nur zum Schein, *simulatus* (»wie bezwungen«). In dieser Unmöglichkeit ihrer »Positur« wird das Lächeln der Tänzerin zur elegischen Signatur, die zugleich Leichtsinn und Trauer ausdrückt in der janusgesichtigen Maske eines ästhetisch chiffrierten Widerstandes.²

1 Der These, Heine zeige »das ›Ganze‹ in seiner Zerrissenheit mit den Mitteln der ›Verbildlichung‹ des Geschichtsprozesses«, ist zuletzt Clarissa Kucklich in ihrer Studie: *Phantasie und Bildung. Aspekte einer Bildungspoetologie bei Heinrich Heine* [P. Lang, Frankfurt a. M. 1988, S. 135], nachgegangen.

2 Daß Heines Bildlichkeit eine Vorliebe für die provozierende Kontraposition von Sein und Schein aufweist, hat bereits Walther Killy hervorgehoben: »Damit erfährt die Funktion der Bilder eine Umkehrung. Sie weisen für diesen Autor nicht auf Sinn. Sie kehren kraß die Nichtübereinstim-

Diese destrukturierende Kompositionstechnik in Heines dichterischer Sprache beruht, wie Luciano Zagari schreibt, auf einem »anti-kompositorischen Prinzip«. ¹ Nach Zagari wirkt dabei besonders Heines Technik der »Ikonoklastie« als Mittel der »Destrukturierung« auf die Auflösung der dichterischen Sprache hin. Während dieses ikonoklastische Verfahren vor allem in Heines Spätwerken »den Bildern jede transitive Vergleichskraft abspricht«, thematisiere Heine durch die »destrukturierte Maße der eidischen Inhalte« ² auch ausdrücklich das »Verflachen der Darstellungsmittel und -objekte«. ³ Heines Anspielungstechnik auf mythologische und kunstgeschichtliche Erwartungshorizonte täusche, so Zagari, ein organisch strukturiertes Gebilde vor, wo dieses in dem Maße nicht mehr als geschlossene Einheit verstanden werden könne, wie seine semantische Struktur in oppositionelle Bilder zerfällt. ⁴

Im Hinblick auf die Darstellungsproblematik des Tanzes wäre Zagari insofern zuzustimmen, als die Ambivalenz, die besonders auffällig an den physiognomischen Zügen von Tanzenden lesbar wird, auf keine geschlossene Identität zurückweist, so wenig, wie ihr Tanz als Vision einer zwischenweltlichen Bewegung zwischen Leben und Tod in Form einer organischen Tanzpositur überhaupt denkbar ist. Die Identität der Tanzenden wie auch die Identität der Bewegung selbst haben sich in Heines Texten weitgehend einer mimetischen Schreibart untergeordnet, die eine Mimesis nicht an irgendeiner erfahrbaren homogenen Körperform, sondern, wie wir darzulegen versuchten, an Strukturen realisiert, die, wie Oxymoron und Chiasmus, eine Ambivalenz ausdrücken. In ihren lachenden und lächelnden Physiognomien weisen die Tanzenden auf einen Widerspruch, den Heine als »unmögliche Tanzpositur« bezeichnet, weil sich darin Bewegung als Pose manifestiert.

Die Mimesis an vorbildhaften Tanzfiguren wird gerade in ihrer Untanzbarkeit problematisiert. »Der nur *gemimten* Bewegung«, stellt auch Zagari fest, »entspricht aber kein tatsächliches Funktionieren mehr.« ⁵ Im resignierenden Lächeln wird die »*gemimte* Bewegung« reflektiert, wird »jene unmögliche Tanzpositur« verdoppelt und *re-signiert*.

Die Tanzfiguren in Heines Texten sind einer doppelten Signatur unterworfen, einer doppelten Codierung oder »Doppelperspektive« (von Wiese): Sie sind Signifikanten einer Unterbrechung und/oder eines Übergangs (Leben/Tod, Subjekt/Anderes, Historie/Mythos, Raum/Zeit) wie auch eines Kommentars,

mung von Gemüt und Realität hervor und führen ein Dasein des Als-Ob und der Unglaubhaftigkeit.« [Walther Killy: *Mein Pferd für'n gutes Bild. Heine und Geibel*, in: ders.: *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Vanderhoeck und Ruprecht, Göttingen 1956, S. 94-115, zit. S. 111]

1 Luciano Zagari; Paolo Chiarini (Hrsg.): *Zu Heinrich Heine*, Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft (LGW), Bd. 51, herausgegeben von Th. Buck et al., E. Klett, Stuttgart 1981, S. 136.

2 Luciano Zagari: ebd.

3 Luciano Zagari: ebd., S. 132.

4 Vgl. Luciano Zagari: ebd., S. 127.

5 Luciano Zagari: ebd.

der die strukturelle Ambivalenz ironisch reflektiert. Das Lächeln der Tanzenden zieht daher die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese ambivalente Struktur des Gelesenen und bewegt auch »das Herz« des Erzählers, wie es auch am Ende des *Ludwig Börne*-Buches figuriert, mit einem »fast wollüstigen Mitleid« [IV, 142], daß es leicht die Funktion einer rezeptionsästhetischen Metapher übernehmen kann.

Dieses Spiel mit semantisch oppositionellen Signifikanten wird für Heine zum Instrument der rhetorischen Ironie, die tanzend das Widerstrebende zu paaren versteht. Heine hat Jahre später in seinem Essay über *Shakespeares Mädchen und Frauen* die Verbindung von Tragik und Komödie in Form einer »umfassenden Definition« dargelegt, die mit »jauchzende[r] Bitterkeit und weltverhöhrender Ironie« eine Konfrontation von Figur und Gattung provoziert, wenn er über das Drama *Troilus und Cressida* schreibt, »es ist, als sähen wir Melpomene auf einem Grisettenball den Chahüt tanzen, freches Gelächter auf den bleichen Lippen, und den Tod im Herzen« [IV, 194].

Auch hier verweist das ambivalente Gelächter auf den bleichen Lippen der tanzenden Figur – als Signatur gelesen – auf den unentschiedenen Konflikt zwischen Tragödie und Komödie, der in ihr herrscht. Diese Signatur definiert eine Gebrochenheit. Sie reflektiert ironisch die tragische Muse, die sich eben anschickt, auf dem Tanzboden der Frivolität fremdzugehen und offenbart damit – im Spiegel der Gesichtszüge, die sie re-signieren – die ihr zugrundeliegende oppositionelle Ordnung einer Choreographie von Tragödie und komischer Posse. Als Verhöhnung der angestrebten »umfassenden« gattungsgeschichtlichen Definition wirkt hier zumal die Tatsache, daß sie durch eine doppelte Signatur suspendiert wird, in der sich Tragik und Komik, Gelächter und Tod im Tanz überkreuzen und dabei doch Impulse zur Anregung von Lesbarkeit geben.

Auf vierfüßigen Trochäen: Der Tanzbär Atta Troll

Ganz anders steht Atta Troll nicht auf der Seite des Lachens. Er, der tanzende »Tendenzbär«, ist stets der Verlachte, der in seiner tapsigen Grandezza und seiner steifen Ernsthaftigkeit unentwegt zum Kuriosum seines Publikums wird. Ja, es gehört geradezu zu seiner Rolle, tendenz- und vorbildhaft den Geist der Schwere vorzuführen, über den schon Jahre vor Friedrich Nietzsches *Zarathustra* leicht zu lachen ist.

*Herzlich lachend schaun sie nieder
Auf den wimmelnd bunten Marktplatz,
Wo da tanzen Bär und Bärin
Bei des Dudelsackes Klängen.*

*[...] Steif und ernsthaft, mit Grandezza,
Tanzt der edle Atta Troll,
Doch der zottigen Ehehälfte
Fehlt die Würde, fehlt der Anstand.*

*[...] Finster schaut er wie ein schwarzer
Freiligräthscher Mohrenfürst,
Und wie dieser schlecht getrommelt,
Also tanzt er schlecht vor Ingrim. [IV, 497ff.]*

Tendenzhaft zielt bekanntlich der Tanz im Atta Troll gegen das »unfruchtbare Pathos« [IV, 494] der sogenannten politischen Dichtkunst schreibender Zeitgenossen wie Börne, Menzel, Freiligrath und Gutzkow, auf die Heines Versepos nur »desto unwiderstehlicher die Lachlust« zu ziehen hofft, wie er in der Vorrede zur Buchfassung von 1847 schreibt [IV, 495f.].¹ Gedacht als »Protest gegen die Plebiscita der Tagestribünen« [ebd.], läßt Heine den Spott und das Gelächter des Publikums auf die Figur seines tanzenden Atta Troll herab, um dadurch in Wahrheit den »hölzernen Stil« [ebd.] und mangelndes Musikgehör im vormärzlichen Bardenhain an den Pranger zu stellen. So wird denn der tanzende Tendenzbär Atta Troll zur beredten Zielscheibe dessen, was er bloßstellen soll, ein todernster Spiegel des Gelächters, das sich auf ihn gerichtet hat:

¹ Vgl. dazu Klaus F. Gille: *Heines »Atta Troll« – »Das letzte freie Waldlied der Romantik«?*, in: *Neophilologus* 62, 1978, S. 416–433. Einen Überblick über die verschiedenen Aspekte ästhetischer und politischer Kritik in Heines *Atta Troll* gibt ferner Winfried Woesler: *Heines Tanzbär. Historisch-literarische Untersuchungen zum Thema »Atta Troll«*, in: *Heine Studien*, Hoffmann und Campe, Düsseldorf 1978, bes. die Kap. 3.6 bis 3.7.

»Ja, ich bin ein Bär, ich bin es,
 Bin die ungeschlachte Bestie,
 Bin das plumpe Trampeltier
 Eures Hohnes, Eures Lächelns!
 Bin die Zielscheib Eures Witzes [...]« [IV, 516f.]

Dieses menschlich-allzumenschliche Raisonement des allegorischen Fabelbären Atta Troll, hinabgeheult »in den Nachtwind, in den Abgrund« [ebd.]¹, macht in tragischer Weise auf eine Kluft aufmerksam, die sich zwischen dem Menschen und dem als menschliche Allegorie anthropomorphisierten Tier auftut: nämlich das Lächeln als Gestus des Hohns. Dieses Lächeln markiert eine *differentia specifica*, die das *eidos* der menschlichen Gattungsidee von deren Allegorie unterscheidet – einem Anthropomorphismus, der etwas anderes sagt (*ἄλλο ἀγορεύειν*) und doch im Bilde (*εἶδολον*) das Selbige meint. Belächelt und verlacht wird im Grunde die Differenz von Idee und dem Bild dieser Idee.

Was Atta Trolls Tanzen auslöst, jenes unwiderstehliche Gelächter, geht in der Tat seiner Tendenz nach tiefer als die bloße Kritik an schreibenden Zeitgenossen, es geht gewissermaßen unter die »temporelle Bärenhaut«, von der im Vorwort die Rede ist, und berührt die Frage nach dem ästhetischen Entwurf des Menschen, der, um sich darzustellen, einer ideellen Hülle bedarf. Sehr deutlich hat hierzu Winfried Woessler die Antithese beschrieben, die in der Kunst menschlicher Selbstdarstellung zur Geltung gelangt: »Gerade am erotischen Lächeln erkennen sich Heines »Menschen«. Lächeln charakterisiert die wahre Kunst, tierischer Ernst die Tendenzpoesie.«² Heines anthropomorphisierter Tendenzbär bleibt in der Tat in allem – außer der Fähigkeit zu Lächeln – überaus menschlich.

Anders als den bisher diskutierten Tanzfiguren aus Heines Repertoire fehlt dem Tänzer Atta Troll aufs entschiedenste jeglicher Humor, und sei es auch nur in der pervertierten Form des zynischen Gelächters über einen existenziellen Abgrund. Der Mangel ist es, der die menschliche Lachlust reizt. Eben dieses Lachen stellt Heine als Effekt von erhabenen »Ideen« dar, die im Anblick des »plumpe[n] Trampeltier[s]« negiert und als Allegorie dieses Mangels gelesen werden können. Zu diesem ideologischen Rückkoppelungseffekt des Lachens ob des tanzenden Bären stellt Heine in seiner Vorrede zum *Atta Troll* eine darstellungstheoretische Reflexion voran:

1 Daß diese Szene auffallende Analogien zu den praktisch zeitgleich erscheinenden Karikaturen Grandvilles, mit dem Titel *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1842), aufweist, hat bereits 1914 Louis Reynauld in seinem Aufsatz *La source française d'Atta Troll* hingewiesen [in: *Revue Germanique* 10, 1914, S. 145–159]. Vgl. dazu besonders Grandvilles Vignetten »J'apportai un goût très vif pour la solitude« und »Je prenais plaisir à m'abandonner d'ours incompris«.

2 Winfried Woessler: *Heines Tanzbär*, a. a. O., S. 250.

Nein, eben weil dem Dichter jene Ideen in herrlichster Klarheit und Größe beständig vorschweben, ergreift ihn desto unwiderstehlicher die Lachlust, wenn er sieht, wie roh, plump und täppisch von der beschränkten Zeitgenossenschaft jene Ideen aufgefaßt werden können. Er scherzt dann gleichsam über ihre temporelle Bärenhaut. Es gibt Spiegel, welche so verschoben geschliffen sind, daß selbst ein Apollo sich darin als eine Karikatur abspiegeln muß und uns zum Lachen reizt. Wir lachen aber alsdann nur über das Zerrbild, nicht über den Gott. [IV, 495f.]

Heines Vorschlag an die Leser, den lächerlichen Tanz im Versepos *Atta Troll* als Allegorie des Mangels zu verstehen, eine Idee jemals unmittelbar zu besitzen, nimmt die unzulängliche Form der Vermittlung zum Anlaß, ihr eben als Form am meisten zu mißtrauen. Der Scherz subsumiert dann die Idee des Menschen im apollinischen Gott unter die Metaphern der temporellen Haut, des Vexierspiegels und des Zerrbildes einer Karikatur. Zum Lachen will dabei eine Form reizen, die in möglichst großem Abstand zur Idee steht, die zur Diskussion gestellt wird.

Gegen den vorweggenommenen Vorwurf der Kritik, eine »Destruktion« der »heiligsten Menschheitsideen« [ebd.] im Dienste einer bloß ästhetisch gefälligen Form anzustreben, setzt Heine die Verlachung literarischer Vexier- und Groteskformen, in denen sich jede Idee zur Grimasse entstellen läßt. Wenn das Lachen es auf diese Zerrform abgesehen hat, die der Darstellung der Idee in ihrer idealen Form entgegenwirkt, dann negiert in der Folge auch der Tanz *Atta Trolls* die Idee seiner undomestizierten freien Bewegung. Daß diese freie Bewegung wiederum in der Form zu geschehen hätte, ihre Idee immer darstellungsvermittelt bleibt, ist nicht einzig ein platonisches Gedankenspiel, sondern Gegenstand eines Tanzepos wie desjenigen *Atta Trolls*, das das Lachen als Sprengkitt der eigenen Textform zu verstehen gibt – einer ästhetischen Form, in der jede Bewegung, allen voran die des Tanzes als entlarvende Tendenz, notwendig eingebunden ist. Die Verführung des Menschen zum Lachen, ja zum Hohn über den tanzenden Bären, gibt Heine in seiner Einleitung zu verstehen, ist eine Verführung zur Negation inadäquat gewordener Bewegungsformen und wird damit zu einer genuin ästhetischen Kritik an der allegorischen Form im Spiegel dieser allegorischen Form selbst. Das Vorwort weist mit aller Klarheit darauf hin, daß die Idee einer freien Bewegung nur gelingt, wenn lesend die dargestellte Bewegungsform als Wirkung »verschoben geschliffener« Spiegel reflektiert, das allegorische Bild als Karikatur entziffert und die Bärenhaut als temporelle Hülle entlarvt wird. Das Bild dieser dargestellten Idee (*εἰδολον*) ist die Allegorie ihrer mangelnden Idealität.

Der tanzende Tendenzbär Heines reizt die Lachlust aber auch deswegen, weil seine sechs »Tendenzreden« (Caput V-X), die als ideologisches Hauptstück des Versepos gelten, die »Menschheitsideen«, über die er sich allen Ernstes zu rasonieren anschickt, gewissermaßen bis zur Kenntlichkeit verzerren, ja in ihrer Bärenlogik bis zur erklärten Menschenfeindschaft weiterdenken und -steigern.

Wo Atta Troll, »der Menschenfeind« [IV, 512], vor dem trauten Kreis der Seinen die Bärenhöhle zur politischen Tagestribüne erklärt, da sind auch die menschlichen Privilegien, die seine Plebiszita »mit frecher Schnauze« negieren, von der ihm eigenen »Humanität« bedroht [IV, 509f.].¹

Die Tendenzreden Atta Trolls gipfeln denn auch zwangsläufig im gattungsbedingten Paradox des Bären als eines anthropomorphisierten Misanthropen, einer Figur, die, vom »ewigen Haß den Menschen« fabelnd [IV, 519], den Anthropomorphismus der eigenen Fabel untergräbt. Seine Tendenzreden unterminieren die zum Formprivileg erstarrten »Menschheitsideen« durch die Allegorisierung dieser »Ideen« und bringen sie, nicht zuletzt durch die Negation des tierischen Ernstes in seinem plastischen Vortragsstil, übers Gelächter in Bewegung; einer Bewegung gegen die feste Form, die selbst vor Schillers erhabenem Menschheitspathos der *Ode an die Freude* nicht Halt macht, auf die sie anspielt (»Werd ich selber, himmelstrunken, / Droben in dem Sternenzelte, [...] Tanzen vor dem Thron des Herrn?« [IV, 516]). Wer hier analytisch mitlacht, entschleiern der Möglichkeit nach auch den apollinischen Gott der Form, der in Atta Trolls Tendenzreden wirksam ist. »Die Entschleierung steht hinter Heines Lächeln«, schreibt in diesem Zusammenhang Walter Höllerer, »sie bedroht Gattungsbegriffe, die auf eine einheitliche Idee zurückgehen, und lockert starre Formen [...], und er ergänzt, Heine setze dagegen die »freie Bewegung in Stoff und Form«.²

Gewiß droht jeder festgefügt Form, der homogenen Idee wie den Gattungsbegriffen, durch die Praxis des Ent-Schleierens Gefahr, in Bewegung zu geraten. Gelacht wird über den Bären, der in seiner Höhle die Plebiszita seiner Ideen verkündet, ebenso über seine »temporelle Bärenhaut«, von der er durch den Todesschuß des Jägers Laskaro befreit und die noch selbigen Tags ausgebalgt und versteigert wird, um schließlich als Bettvorleger in Juliettes Schlafgemach zu enden [IV, 565]. Heine zieht hier die Metapher der Ent-Larvung und der Ent-Schleierung ins Materielle, um Atta Trolls Schicksal als Schicksal seiner Form ironisch zu objektivieren, die Entschleierung zu profanisieren. Die »temporelle Bärenhaut« wird zur Realmetapher der abgelegten Hülle, der die apollinische Idee »im Lied« entsteigt (»Nach dem Tode auferstehn / Wird er in dem Lied des Dichters« [IV, 563]). Das menschliche Lachen gilt dabei der Entschleierung der Form und bildet doch gleichzeitig die menschliche Form, in der sich der tierische Ernst Atta Trolls zu verbergen vermag.

1 Giorgio Tonellis politisch personifizierende Interpretation muß die autosubversive Ironie Atta Trolls übersehen haben, wenn er apologetisch festlegt: »Atta Troll ist ganz allgemein der Prototyp des republikanischen und nationalistisch gesinnten deutschen Radikalen, der allerdings nicht der extremen, d.h. kommunistischen Linken angehört.« [Giorgio Tonelli: *Heinrich Heines politische Philosophie (1830-1845)*, in: *Studien und Materialien zur Geschichte der Philosophie*, Bd. 9, hrsg. v. Y. Belaval u. a., G. Olms, Hildesheim, New York 1975, S. 133]

2 Walter Höllerer: *Zwischen Klassik und Moderne: Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*, Stuttgart 1958, S. 98.

Das menschliche Lächeln objektiviert aber auch den anthropomorphisierenden Dressurtanz, der das Selbstbild des Bären prägt und der zur Ursache seines Menschenhasses wird. Das Untier, zu dem der Bär Atta Troll in menschlichem Umgang geworden ist, entrüstet sich vor allem anderen über das menschliche Lächeln, das seinem Tanz entgegengebracht wird, weil es ein Ausdruck tiefster Verachtung und Profanisierung seiner heiligen Besonnenheit im Tanz ist. Wie zuvor das Äußere des Bären verlacht wurde, treten nun das Innere des Bären und das äußere Lächeln des Publikums auseinander. In Caput VII, das diesen Differenzierungsprozeß zentral thematisiert, entwickelt die Figur Atta Troll ihr eigenes *principium individuationis*, indem sie ihren Tanz feierlich zur religiös motivierten, zugleich aber kryptischen Kunst erklärt.

*Immer lächeln sie! Sie lächeln
Selbst im Tanzen. Die entweihen
Solchermaßen diese Kunst,
Die ein Kultus bleiben sollte.*

*Ja, der Tanz, in alten Zeiten,
War ein frommer Akt des Glaubens;
Um den Altar drehte heilig
Sich der priesterliche Reigen.*

*Also vor der Bundeslade
Tanzte weiland König David;
Tanzen war ein Gottesdienst,
War ein Beten mit den Beinen!*

*Also hab auch ich den Tanz
Einst begriffen, wenn ich tanzte,
Auf den Märkten vor dem Volk,
Das mir großen Beifall zollte.*

*Dieser Beifall, ich gesteh es,
Tat mir manchmal wohl im Herzen;
Denn Bewundrung selbst dem Feinde
Abzutrotzen, das ist süß!*

*Aber selbst im Enthusiasmus
Lächeln sie. Ohnmächtig ist
Selbst die Tanzkunst sie zu bessern,
Und sie bleiben stets frivol.*

Die abschließende These Atta Trolls, ohnmächtig sei selbst der Tanz, den Menschen die Frivolität des Lächelns zu nehmen, entlarvt nicht zuletzt die

didaktische Absicht seines Tanzes, sein humanes Publikum zu bessern. Wer hier als letzter lacht, bleibt unbelehrt und unverbesserlich frivol. Die Chance allerdings, darin auch menschlich zu erscheinen, bleibt auch von der Rede Atta Trolls unbenommen, doch um den Preis eines Ausschlusses von der Heiligkeit des Tanzes. »Immer ist etwas aus Gegensätzen Gemischtes oder etwas sich Verbergendes in dem Lächeln, das Heine gestaltet«, hat Walter Höllerer festgestellt.¹

Zugleich habe das menschliche Lächeln aber auch, wie Höllerer betont, eine entschleiende Funktion, indem es zugleich entlarvt, was es verbirgt, und dabei als Scheidemittel des Gegensatzes von Tier und Mensch, von Tanz und Beobachtung fungiert. Dieses Lächeln wird zum selektiven Merkmal, das die Positionierung des Lesers zu erzwingen sucht. Negativ erzeugt die misanthrope Rede des Bären über den Begriff des Tanzes sein durchweg humanes Gegenstück, das wissentlich lächelnd doch meint, den Ernst des Redenden erfassen zu können. Daher steht die Figur Atta Troll mit seiner heiligen Tanzkunst stets ohnmächtig dem unverbesserlich lächelnden Publikum gegenüber, das sich über die allegorische Funktion des dargestellten Ernstes amüsiert. Der Erfolg seines didaktisch intendierten Diskurses bemißt sich paradoxerweise an dessen flagrantem Mißerfolg. Die Bewunderung, die er seinem Publikum abtrotzt, gilt nicht so sehr dem »Begriff«, den sich Atta Troll von seinem Tanz macht, als vielmehr dem kuriosen Mißgriff auf Form und Idee, auf Intention und Wirkung und der tragischen Diskrepanz zwischen Sakralem und Profanem, die zu erkennen zur Frivolität der angesprochenen *humanitas* gehört. Dem dargestellten Tanz seinen Beifall »zollen« heißt nichts anderes, als diese Differenzen wertend zu bemessen.

Der Begriff, den sich Troll im Raisonement über seinen Tanz bildet, setzt den Gegensatz von Markt und Altar, von merkantilen Zirkulationsprozessen der Publikumsöffentlichkeit und dem kultischen Reigen *intra muros* absolut. Mit der wiederholten Verwendung der modalen Kunjunktion »also« setzt er Mythos und Gegenwart, Tanz und Gebet in eins, als ließen sich die inkompatiblen Welten, in denen er sich denkt und bewegt, allein schon durch den syntaktischen Modus des Verbindens miteinander versöhnen. Darin zeigt sich aber auch, daß die Bärenlogik des tanzenden Redners gerade in der Form, die sich in jedem Akt des Tanzes aufs neue realisiert, einen ideellen Durchgang zu signifikanten Bezügen schafft, die bei äußerer Betrachtung der physischen Präsenz verdeckt bleiben müssen. So entdeckt das Raisonement des Bären, was sein Tanz durch die äußere Erscheinung verbirgt. Die allegorische Darstellung des Tanzes verbindet äußere Anschauung und innere Idee zur Signatur. Sie bleibt dabei notwendig auf eine Lektüre angewiesen, die das disparat erscheinende Verhältnis von äußerer Anschauung und innerer Idee miteinander verknüpft, um lesend die Allegorese, die der tanzende Bär an sich selbst vollzieht, zur menschlichen Idee zu ergänzen.

¹ Walter Höllerer: ebd., S. 83.

Der perspektivische Wechsel von innen und außen ist für diesen allegorischen Diskurs ebenso konstitutiv wie die Entgegensetzung von Hohem und Niederm. Es erstaunt daher nicht, wenn Heine den Barentanz auf dem Marktplatz von Cauterets, auf den die Damen von ihren Balkonen »herzlich lachend« niederschauen [IV, 497], im achten Caput mit einer Epiphanie des »Hochtanzes« kontrastiert, deren Vision Atta Troll – nun seinerseits erhöht – zu seinen Bärenkindern »wie aus einer Wolke« herabspricht:

*»Hochtanz, wo der Strahl der Gnade
Das Talent entbehrlich machte,
Und vor Seligkeit die Seele
Aus der Haut zu springen sucht!*

*Werde ich unwürdiger Troll
Einstens solchen Heils teilhaftig?
Und aus irdisch niederer Trübsal
Übergehn ins Reich der Wonne?*

*Werd ich selber, himmelstrunken,
Droben in dem Sternenzelte,
Mit der Glorie, mit der Palme
Tanzen vor dem Thron des Herrn?» [IV, 515f.]*

Die augenscheinliche Inkompatibilität des Tanzes unter den Prämissen der Erscheinung »in irdisch niederer Trübsal« und dem in naiven Glorienschein getauchten »Hochtanz« vor dem Thron des Herrn transzendiert der Text tropologisch durch den Topos des Aus-der-Haut-Springens. Dieser sprichwörtlich gewordene Sprungtopos, dessen sich Heine bereits in der getanzten Metamorphose bei der Verwandlung Pomares in die Figur der Tochter Herodias' bedient hat [VI/1, 29], markiert auch hier den tropologischen Übergang zwischen zwei Tanzsphären. Im metaphorischen »Sprung aus der Haut«, aus Atta Trolls »temporeller Bärenhaut«, treten die polaren Parameter von unten/oben, profan/sakral, irdisch/himmlisch sowie diejenigen von Gnade und Talent zueinander in Beziehung. So prekär dieses Aus-der-Haut-Springen im »Hochtanz« auch sein mag, dient es als sprachliches Medium der Darstellung einer Überbrückung inkompatibler Gegensätze. In der prekären Figur dieses Sprungtopos unterstellt Heine der intransigenten Gestalt seiner Fabelgestalt eine Metapher der Transzendenz, die es ihm erlaubt, Atta Troll aus seiner irdischen Ohnmacht entkommen zu lassen. Die eigentliche Pointe dieses rhetorischen Kunstgriffes besteht aber darin, daß er gleichzeitig auch noch die Überlegenheit der sprachlichen Form über den Geist der Schwere, den die Allegorie des Bären charakterisiert, ironisch unter Beweis stellt. Der Sprung-Tropus enthebt ihn noch der allegorischen Hülle, die seinen Geist so schwerfällig scheinen ließ.

Der rhetorisch gestaltete Sprung-Tropus wird im Text indessen mit tödlichem Ausgang realisiert. Troll endet, so will es die Fabel, verführt von seiner Bärensinnlichkeit, durch den tödlichen Fangschuß des Jägers Laskaro und wird alsbald seiner Bärenhaut entledigt. Laskaro seinerseits, der untote beziehungsweise scheinlebendige Sohn der Hexe Uraka, der »niemals lacht« und »niemals spricht« [IV, 523], gewinnt nach dem Tod Atta Trolls mit der Lebendigkeit auch sein verlorenes Lachen und die Sprache wieder (»Der Laskaro hat gelacht! / Der Laskaro hat errötet! / Der Laskaro hat gesprochen!« [IV, 565]). Über die Leiche des Tanzbären wird so die komplementäre Verteilung der Rollenattribute von Jäger und Opfer umgekehrt. Die Permutation von Rede und Schweigen, Ernst und Gelächter im Übergang von Leben und Tod wird durch die Verabschiedung Atta Trolls aus seinen irdischen Hüllen ermöglicht.

Die Gestalt Atta Trolls erscheint danach in doppelter Rekorporalisierung wieder: einmal im Textkörper des Liedes und dann in der epigrammatischen Gestalt seines in Stein festgeschriebenen Nachruhmes. Im »Todescaput« XXIV sieht sich Atta Troll zum Spottbild verklärt und mit ihm der tote Signifikant der Bewegung im Dienst der heroisierenden Tierfabel mumifiziert, die den Mythos des tanzenden Atta Troll narrativ verewigen soll. Heine, der auf die Gestaltungsmittel der neuspanischen Romanzendichtung wie auch auf die Tierfabel in der Traditionslinie von Lessings *Der Tanzbär*, Goethes *Reineke Fuchs* und Hoffmanns *Kater Murr* zurückgreift,¹ tut dies in durchaus parodistischer Weise, wenn er von der Resurrektion des Tanzbären im »Lied des Dichters« spricht. Gewiß kann das Versepos *Atta Troll* als Parodie seiner literarischen Gattung, der Tierfabel, verstanden und das Gelächter darüber auf das Konto einer gelungenen Überwindung der zum Topos verhärteten Form jener »sogenannte[n] politischen Dichtkunst« [IV, 494] gebucht werden, wie sie die *Vorrede* karikiert. Allein der Reiz von Heines literarischer Choreographie, der sich am periodisch wiederkehrenden Lachen signalhaft ablesen läßt, ist damit nur unzulänglich erklärt.

*Auferstehn wird er im Liede,
Und sein Ruhm wird kolossal
Auf vierfüßigen Trochäen
Über diese Erde stelzen.*

*Der [Bavarenkönig] setzt ihm
In Wallhalla einst ein Denkmal,
Und darauf, im [Wittelsbacher]
Lapidarstil, auch die Inschrift:*

1 Vgl. dazu Winfried Woesler: *Heines Tanzbär*, a. a. O., S. 97-212; und Stefan Bodo Würffel: *Heinrich Heine*, Beck, München 1989, S. 104.

*»Atta Troll, Tendenzbär; sittlich
Religiös; als Gatte brünstig;
Durch Verführtsein von dem Zeitgeist,
Waldursprünglich Sanskölote;*

*Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung
Tragend in der zottigen Hochbrust;
Manchmal auch gestunken habend;
Kein Talent, doch ein Charakter!« [IV, 563]*

Als Epitaph petrifiziert und auf die in zeitgenössischen Redaktionsstuben offenbar gängige Antithese von »Talent und Charakter« festgeschrieben, von Heine noch in seiner *Vorrede* als »große Waffe« impotenter Literaturkritik geißelt [IV, 494], wird hier auf einen ideologischen Nenner gebracht, was vormals den Tanzgestus des Bären zwischen Dressur und Ingrimm auszeichnete. In der lapidar-unprätentiösen Form des Epigramms tritt erstmals explizit die paragrammatische Verschiebung von Tanzbär zu »Tendenzbär« auf. Das Wortspiel leistet damit auch jener die Lachlust reizenden Verschiebung Vorschub, von der ebenfalls im Vorwort die Rede war, als metonymische Verschiebung der apollinischen Gottesgestalt auf die verzerrende Form im »verschoben geschliffen[en]« Spiegel. Auf die epigrammatische Ebene verschoben, wird der ambivalenten Tanzbewegung des Bären in der Tat der nachhaltig letzte Schliff verliehen. Das Epigramm verleiht dem nunmehr stummen Tanzbären das Bild einer unbeweglich-starren Tendenz, in der sich das Gelächter darüber gleichsam festgeschrieben hat. Das Epigramm spiegelt den Tanz als Tendenz ab und verzerrt damit das zutiefst humane Lachen über den tanzenden Bären zur Ideologie – zu einer Gesinnungskritik, die glaubt, mit dem Tänzer auch den »Zeitgeist« überwunden zu haben. Auf's Tendenziöse verkürzend und überdies noch sehr schlecht reimend, bleibt diese Form der Ideologiekritik selbst als lapidare ausgestellt. Das Denkmal in Walhalla, dessen Stiftung dem bayrischen Kunstmäzen Ludwig I. mit durchaus boshafter Ironie unterstellt wird, kann deshalb als Karikatur einer Ideologiekritik gelten, oder besser: als Kritik dieser Ideologiekritik.

Aber auch das Lied zum Ruhme des tanzenden Bären verdoppelt nochmals, über den Tod des Besungenen hinaus, die plumpe Grandezza des Atta Troll durch die hyperbolisch-linkische Form der Textgestalt. Hymnisch wird sein Ruhm zum »kolossalen« gesteigert, wobei das Lied selbst auf vier trochäischen Versfüßen einherstellt. Nicht genug damit, daß der Versikus den tatzigen Gang des Bären parodiert, er verfällt auch der ungeschickten Akzentuierung der Schlußsilbe im Adjektiv »vierfüßigén«, womit der ohnehin schon schwerfällig wirkende Trochäus vollends einen linkischen Aplomb erhält. Diese ins Offensichtliche verlängerte Akzentuierung der Schwerfälligkeit des Metrums, begleitet von der semantischen Unhaltbarkeit der hyperbolischen Figur (kolossal-stelzen), zielt ebenso sehr auf die Ridikülisierung der domestizierten Tanzform des

Bären wie auf die erzwungen wirkende formale Gebundenheit des Liedes, das ihn besingt. Als Zwang der Form sitzt jene Unfreiheit des Bären gewissermaßen auch in den Gliedern der parodistischen Fabel selbst, die auf ihren vierfüßigen Trochäen eine allegorisierende Auferstehung des Tanzes im Text intendiert.¹ Einmal mehr hat Heine hier mit der Form gegen die Form argumentiert. Es ist schon wiederholt darauf hingewiesen worden, daß in Heines Texten die Form des Schreibens mit der Form des Tanzes in einem kommentierenden Interdependenzverhältnis steht, und so der Darstellung des Tanzes auch eine poetologisch-selbstreflexive Komponente erwächst.²

Es scheint zunächst paradox zu sein, in einem Versepos wie *Atta Troll*, das keine Gelegenheit ausläßt, die Trägheit der Form ironisch zu parodieren, doch ein Lied sehen zu wollen, das ein Manifest ästhetischer Bewegungsautonomie der Dichtung sein sollte. Die jüngere Heine-Forschung hat den Autonomieanspruch der Dichtung vorab durch die spezifische Rhetorik des dargestellten Tanzes begründet.³ Eine Rhetorik, die die semantischen Inhalte parodiert und unterläuft, negiert mithin auch die Anbindung der Form an die Zwecke der Semantik. – Oder sie erweitert die Bewegung der Form sogar zum eigentlichen semantischen Gehalt. Dies soll kurz erläutert werden.

Es versteht sich, daß die thematische Darstellung einer zweckgebundenen Form, wie die des Barentanzes auf dem Marktplatz von Cauterets, nicht schon dadurch als befreit gelten kann, als sie eine Semantik der Entbindung generiert: So ruft auch *Atta Troll*, der sich im zweiten Caput von der Kette der Ökonomie losreißt, seitens des Publikums nur Angst und Bestürzung hervor. Ebenso wenig kann etwa die im Vorwort angekündigte Befreiung von den Zwecken der politischen Tagesinteressen allein darin begründet liegen, daß der tanzende *Atta Troll* zum Repräsentanten und Gesinnungshelden einer Literatur gestempelt wird, einer literarischen Figur, die sich von den Anzeichen des »brütenden Elends« [IV,509] autonomisiert habe, von Verhältnissen also, die gleichermaßen in den Straßen von Paris wie in der zeitgenössischen Literatur des Vormärz geherrscht haben mochten. Klaus Briegleb, der diese Verbindungslinie zwischen

1 Im Gegensatz dazu hat Heine die geliebten Töchter *Atta Trolls* versrein beschrieben: »Unschuldrein, vierfüßige Liljen« [IV, 558]. Winfried Woesler, der die ironische Parodie der traditionellen Fabeldichtung in Heines *Atta Troll* eingehend untersucht, übergeht gerade an dieser Stelle den gattungskritischen Aspekt in der Formparodie des Textes [vgl. Winfried Woesler: *Heines Tanzbär*, a. a. O., S. 263ff.]. Als Parodie des Inhaltes in der Form hat Christiaan L. Hart Nibbrig Heines Texte gelesen, wenn er schreibt: »An der manifesten Oberfläche ist ihr Grund versteckt.« [Christiaan L. Hart Nibbrig: *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985, S. 173]

2 Dazu sei lediglich auf die jüngere Heine-Forschung verwiesen, die sich auf diesen poetologisch-selbstreflexiven Aspekt des Tanzes konzentriert: Nicolas S. Humphrey: *Heinrich Heine and Friedrich Nietzsche: Dance as Metaphor and Rhetorical Imagery*, a. a. O., S. 6f.; sowie Irene Guy: *Sexualität im Gedicht. Heinrich Heines Spätlyrik*, a. a. O., S. 14.

3 Vgl. zum Begriff der Signatur bei Heine die Einleitung dieses Kapitels.

Literatur und Gesellschaft in jüngster Zeit mit Nachdruck gezogen hat,¹ vergißt nicht, dabei auch zu betonen, Heine habe mit der Tötung des »trottenden Signifikanten« Atta Troll, dem die »Befreiung der ›Universalrevolution‹ nicht immanent ist, sondern nur dumpfer ›Stolz und Groll‹«,² im Lied schließlich jenes Dokument geschaffen, an dessen Form sich nunmehr schlechter Tanz aller Arten negativ messen lasse.

Auch Briegleb sieht also die soziopolitische wie literarische Dimension der Kritik vornehmlich in der Kritik der Form. Er stellt in diesem Zusammenhang allerdings ein Referenzialisierungsproblem zeichentheoretischer Art fest, das für die Begriffsbildung des Tanzes als einer »Signatur« von Bedeutung wird, wenn er schreibt, Atta Troll »mußte getötet werden, ehe er ein unauflösliches Signifikat werden kann«.³

Dazu ist anzumerken, daß ja das berühmte Caput XXIV zugleich ein Todes- wie ein Auferstehungscaput ist: Hier stößt Atta Troll seinen letzten Seufzer aus, und hier erstet er wieder auf als Signifikant – im Lied gleichermaßen wie in der Inschrift. Zeichentheoretisch gesehen wechselt dabei »Atta Troll« vom Signifikat zum Signifikanten. Das Lied wie die Inschrift des Denkmals übernehmen hier die Funktion, eine Signatur des Tanzes zu erstellen, die den Signifikanten »Atta Troll« als schriftliches Dokument in den Textkorpus der Fabeldichtung einverleibt. Der Signifikant als »Hülle« des Signifikats bleibt buchstäblich im Text zurück und bestätigt hier die Bedeutung Atta Trolls in seiner Rolle als Ideenträger, der sein Fell zu Markte trägt. Im »letzten Waldlied der Romantik« aufersteht das Signifikat des tanzenden Atta Troll bei jeder Lektüre aufs neue. Und nicht zuletzt ist es auch das Epitaph in Wallhalla, das in seinem prosopopoetischen Inschriftcharakter in aller Deutlichkeit die Grenze zwischen Signifikant und Signifikat markiert – um sie wiederum kritisch in der Auferstehung des Signifikats im Schriftbild und Lied des Textes zu transzendieren. Denn gerade der tote Atta Troll aus dem Caput XXIV bedeutet nicht etwa den Untergang einer bestimmten Tanzform, in der Semantisierung der Form als einer Signatur konstituiert sich vielmehr erst deren Bedeutung als Kritik an der

1 Vgl. Klaus Briegleb: *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, a. a. O., S. 344. Im dialektischen Wechselspiel vom Tod des Signifikanten und seiner Auferstehung im Text ist ein produktiver Widerspruch am Werk, den auch Stefan Bodo Würffel in seiner zeitgleich mit Briegleb erschienenen Heine-Studie herausgearbeitet hat. Heine habe in seinen tanzenden *Atta Troll* eine negative Dialektik eingeschrieben, die in der absoluten Opposition des Ästhetischen in der literarischen Form dessen politische Funktion erblicken lasse. In Anlehnung an Theodor W. Adorno heißt es dazu weiter: »Die Trauer über die längst vergangene Traumzeit, die sich in diesen Versen noch einmal unmittelbar gegen die Plebiszita der Tagestribünen kehrt, ist insofern längst produktiv geworden, als sie den Abgesang, das letzte freie Waldlied der Romantik, gleichsam als Auftakt umfunktioniert und im ›Atta Troll‹ das erste Lied der Moderne geschaffen hat, das bewußt das Postulat der zweckfreien Kunst gegen deren Vermarktung zugunsten von Tagesinteressen aufstellt [...]« (Stefan Bodo Würffel: *Der produktive Widerspruch. Heinrich Heines negative Dialektik*, Francke, Bern 1986, S. 215)

2 Klaus Briegleb: ebd.

3 Klaus Briegleb: ebd.

ideologisierend festgeschriebenen Semantik seines Tanzes. Erst in diesem Funktionswandel des Zeichens »Atta Troll« läßt sich die Choreographie der Signifikanten nunmehr als semantische Ordnung lesen und in ihrer kritischen poetologischen Dimension verstehen. Die Inschrift des Epitaphs auf Atta Troll (»sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung tragend«) gilt um nichts weniger auch für den (Wittelsbacher) »Lapidarstil« des Denkmals selbst.

Heine hat in seinem *Atta Troll* exemplarisch vorgeführt, wie aus der thematischen Darstellung des Tanzes die Signatur eines Tanzes werden kann, in die sich die Bewegung strukturell – als Zeichen der Bewegung – eingeschrieben hat. Die Allegorie des Tanzbären Atta Troll wechselt mit ihrem Funktionswandel vom Signifikat zum Signifikanten auch ihre rhetorische Form: Sie wechselt vom allegorischen Modus zum Modus der Prosopopoeie. Die Figur der Prosopopoeie erlaubt es, toten Personen ebenso wie Naturerscheinungen oder mythologischen Gestalten durch Anrede (Apostrophe) eine Stimme zu verleihen. In vorgerückten Positionen der heutigen literarischen Rhetorik spielt die Figur der Prosopopoeie eine wichtige Rolle für die Re-Präsentation des Abwesenden schlechthin, dem sie nicht nur Stimme, sondern auch ein figuratives »Gesicht« (prosopon) verleiht.¹

Im Falle des Epitaphs auf Atta Troll verleiht die Prosopopoeie dem toten Signifikanten allerdings nicht nur nachträglich Stimme und Gesicht, sondern verwandelt die Bewegung des Tanzes in ein Charakterporträt, dessen tendenziöse Züge die Signatur eines abwesenden Tanzes tragen. Die Prosopopoeie zeigt einen verzerrten Charakter, sie verschiebt die Bedeutung des Tanzes ins groteske Abbild seiner Tendenz, wobei der Lapidarstil der Inschrift den Akt des Lesens von jeder Unmittelbarkeit der Bewegung trennt. Hier, in der Figur der Grabinschrift eines Tänzers, ist der sicherste Ort, »jene Ideen«, die dem Dichter »in herrlichster Klarheit und Größe beständig vorschweben« [IV, 495], lesbar zu machen und den apollinischen Gott in der Karikatur Atta Trolls zu verbergen. Die Bewegung des Tanzes ist in der Inschrift geborgen und ebenso verborgen. Aber gerade das Zitat einer Inschrift macht die Charakterzüge, die darin gelesen werden, zur sprachlichen Signatur, die selbst nicht tanzt, der abwesenden Bewegung nur Stimme und Gesicht verleiht.

1 Hier sei vor allem auf Paul de Man hingewiesen, der die rhetorische Funktion der Prosopopoeie in einer Entlarvung der Maskenhaftigkeit von Figuralität sieht: »As soon as we understand the rhetorical function of prosopopeia as positing voice or face by means of language, we also understand that what we are deprived of is not life but the shape and the sense of a world accessible only in the private way of understanding.« [Paul de Man: *Autobiography as Defacement*, in: *Modern Language Notes (MLN)*, Vol. 94, No. 5, Baltimore 1979, S. 919-930, zit.: S. 930] In ihrer De-Man-Studie *Giving a Face to a Name* hat Cynthia Chase von der Unhintergebarkeit der Prosopopoeie gesprochen. Die rhetorische Figur versperrt den Zugang zur Unmittelbarkeit der Bewegung: »The face given by an act of language [...] bars retreat to a word for an independently existing phenomenon, the face we think we always have.« [Cynthia Chase: *Giving a Face to a Name. De Man's Figures*, in: dies.: *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, Baltimore/London 1986, S. 82-112, zit. S. 85]

Diese Figur der Prosopopoeie steht in verwandtschaftlicher Nähe zur Allegorie, ist aber mit ihr keineswegs identisch. Während die Allegorie eine Idee unmittelbar personifiziert, erlaubt die Prosopopoeie eine Idee durch die Maske einer *persona* mittelbar anzusprechen. Die Allegorie vermag durch prosopopoeitische Darstellung den Tanzbären Atta Troll zu einem Leben rhetorischer Art zu erwecken. Und eben dies geschieht mit der Grabinschrift im Caput XXIV, das den Tänzer Atta Troll als »Tendenzbär« anspricht. Doch um nichts weniger auch in dem »Lied des Dichters«, das sich anschickt, den Ruhm der allegorischen Gestalt, des verstorbenen Atta Troll, anzukündigen. Diesem Lied, das Atta Troll besingt, ist im Text ein weiteres Lied zur Seite gestellt, das als allegorisches Gegenstück zur behäbig-zweckgebundenen Bewegung des Bären betrachtet werden kann: das Lied über die mythologische Gestalt des Pegasus. Das phantastisch geflügelte Pferd, das die romantische Dichtung noch als Allegorie dichterischer Muse begriffen hat, wird in Caput III besungen und geht der Flucht Atta Trolls in das heimische Tal Ronceval voraus, an dessen Ausgang das »Todescaput« mit dem Epitaph des Tendenzbären zu stehen kommt. Schon diese narrative Symmetrie stellt die beiden so ungleichen allegorischen Figuren rangleich nebeneinander oder doch zumindest in eine komplementäre Beziehung. Während die Allegorie des tanzenden Atta Troll am Ende als »unauflösliches Signifikat« aufersteht, wie Briegleb schreibt, bezeichnet das Pegasus-Lied den Eingang in das Fabelreich, das alle Signifikanten ihrer Zweckgebundenheit enthebt.

*Traum der Sommernacht! Phantastisch
Zwecklos ist mein Lied. Ja, zwecklos
Wie die Liebe, wie das Leben,
Wie der Schöpfer samt der Schöpfung!*

*Nur der eignen Lust gehorchend,
Galoppierend oder fliegend,
Tummelt sich im Fabelreiche
Mein geliebter Pegasus. [IV, 501]*

Sosehr sich Atta Troll und Pegasus in ihrer allegorischen Funktion auch anti-thetisch verhalten, korrespondiert ihre Darstellungsweise doch der Form nach, in der sie besungen werden, in signifikanter Weise. Irene Guy, die diesem Text eine »zentrale poetologische Aussage« zuschreibt,¹ hebt in ihrer Untersuchung von rhythmischen, semantischen und syntaktischen Strukturen der vorliegenden Passage hervor, es werde hier die »Idee freier Bewegung« realisiert, wie sie die romantische Theorie im Sinne Friedrich Schlegels als »Arabeske« beschrie-

1 Irene Guy: *Sexualität im Gedicht. Heinrich Heines Spätlyrik*, a. a. O., S. 17.

ben habe.¹ Jener Eindruck einer freien Bewegung, »die an den Tanz erinnert«, wie Guy bemerkt, werde in syntaktischer Hinsicht besonders dadurch evoziert, daß die Verbpertizipien und das Hauptverb »die freie, intransitive (d. h. nicht zielgerichtete) Bewegung [bezeichnen], die das Gesetz der Poesie ist, und sie von den Zwängen der Wirklichkeit befreit.«²

Im Vergleich mit dem »Todescaput« XXIV läßt sich demgegenüber leicht festzustellen, daß in der epitaphartigen Beschreibung Atta Trolls gerade auf diese Partizipialkonstruktionen zurückgegriffen wird. Allerdings wird hier eine intransitive, also nicht zielgerichtete Bewegung (»tanzend«) geradezu brüskierend mit einem transitiven Partizip zweckgerichteter Bewegung (»Gesinnung tragend«) kurzgeschlossen. Der Kompositionsstil Heines markiert diesen Aufprall von gegensätzlichen Bewegungen durch das reimende Ironiesignal »manchmal auch gestunken habend«, womit ein Partizip hinstößt, in dem diesmal der Zwang der Form aufs deutlichste markiert wird. Nichts, will es scheinen, hat Heine hier dem Zufall überlassen. Gerade dort, wo die potentielle Zweckfreiheit des Tanzes durch die Instrumentalisierung zum Zweck der Gesinnung am meisten gefährdet ist, weist die ironisch markierte Fessel der Form auf die potentielle Freiheit zurück.

Darüber hinaus bleibt aber auch eine weitere Balance zwischen den komplexen Allegorien von Bär und Pegasus bestehen. Während der Tanztritt Atta Trolls den Gesinnungsverdacht auf sich zieht, folgt der galoppierende Freiflug des Pegasus nicht dem »Zeitgeist«, wie es heißt, sondern vornehmlich der »eigenen Lust«. Indessen ist aber auch hier »mein geliebter Pegasus«, der, seiner »eigenen Lust gehorchend«, sich frei im Fabelreich bewegt, eine allegorische Funktion von »mein Lied«, das sich seinerseits phantastisch-zwecklos gibt. Auch der galoppierende Freiflug des Fabeltiers Pegasus ist also eine Darstellung der Bewegung mit allegorischen Mitteln. Der Eindruck einer freien Bewegung wie die des Pegasus verdankt sich demnach denselben rhetorischen Mitteln wie die der gebundenen Bewegung im Sinne des Epitaphs auf den tanzenden Atta Troll. Während der Pegasus einer Personifizierung der freien Bewegung im Lied dient, ist das Epitaph auf Atta Troll nur eine zur Maske erstarrte Signatur der Idee eines freien Tänzers. Zur »zentralen poetologischen Aussage« werden beide Darstellungen von Bewegung – die allegorische wie die prosopopoetische – durch die besondere Weise, mit der sie sich auf ihren figurativen Charakter beziehen. In beiden Fällen kehrt die Bewegung selbstreflexiv in den Text zurück und verschließt sich jeder unmittelbaren semantischen Ausbeutung.

Zur Darstellung der Bewegung in Texten Heinrich Heines – und ganz besonders im *Atta Troll* – gehört der Gestus der Negation ebenso dazu wie das

1 Irene Guy: ebd., S. 22. Vgl. zur Aufwertung des romantischen Begriffes der »Arabeske« in der Diskussion um Heine v.a. Helmut Schanze: *Noch einmal: Romantique défrqué. Zu Heines »Atta Troll, dem letzten freien Waldlied der Romantik*, in: Heinrich Heine, hrsg. v. H. Koopmann, Darmstadt 1975, S. 362-376.

2 Irene Guy: *Sexualität im Gedicht. Heinrich Heines Spätlyrik*, a. a. O., S. 18.

Glissement oder Forttreibenlassen der Position, die diesen Gestus der Bewegung figurativ generiert. Vornehmlich im Tanz kombiniert Heine das Heilige mit dem Profanen, den Ernst mit dem Lachen in der spezifischen Form der beschriebenen Signatur und unterläuft damit spielerisch jede Entscheidbarkeit der Position. Dadurch findet er zu einer Form der literarischen Konfrontation, die sich nicht im Aufprall von Gegensätzen erschöpft, sondern den ästhetischen Widerspruch prozessual begreift und ihn im Verlaufsakt der Lektüre fortsetzt. Der Text wird in dem Maße beweglich, als er das sich Widersprechende nicht an einer bestimmten Stelle des Textes aufeinanderprallen läßt, sondern sich, wie Walter Höllerer festgestellt hat, »im ganzen Verlauf der Verse vollzieht«.¹

Es ist diese stetige Haltlosigkeit seiner Texte, die Heine in seinem *Atta Troll* gelegentlich als »cancanieren« bezeichnet [IV, 497], jener freche »Steißwurf«, der dem Autor den Ruf der Frivolität eingetragen hat und den er zu wiederholten Malen als Metapher der Ambivalenz und der Ridikülisierung jenes Frivolitätsvorwurfes selbst verwendet hat. »Frivol« erscheint dabei zuvörderst eine Literatur der Positionslosigkeit, die sich dem Dichten »auf den Zinnen der Partei« entzieht und dies durch die strukturelle Ambivalenz des Textes unterstreicht. Das Motiv des Tanzes eignet sich in besonderem Maß dazu, diese Bewegungsambiguität und strukturelle Ambivalenz darzustellen, weil es die Konturen seines textuellen Umfeldes verändert und beeinflusst und dadurch zu einer Signatur wird, die die Struktur der Negation auf die Form des Textes selbst appliziert. Zu Recht hat deshalb auch Höllerer das Versepos *Atta Troll* »das erste ambivalente Ballett-Epos der Moderne« genannt, das Mythos und Ironie zu einem »Gebäude in freier Balance« vereine.²

1 Walter Höllerer: *Zwischen Klassik und Moderne: Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*, S. 88.

2 Walter Höllerer: ebd., S. 83.

Getanztes Rätsel: Die Florentinischen Nächte

Ich der sonst die Signatur aller Erscheinungen so leicht begreift, ich konnte dennoch dieses getanzte Rätsel nicht lösen [...]. [I, 593]

Rätselhaftigkeit und Enträtselung der Signatur stehen im Zentrum der Tanzdarstellungen in Heines fragmentarisch gebliebener Novelle *Florentinische Nächte*, die bei Cotta im Jahre 1836 erschienen ist. Insbesondere im zweiten Teil der Binnenerzählung, der sogenannten *Zweiten Nacht*, wirft die Darstellung eines enigmatischen Tanzgeschehens und dessen Enträtselung ein eigentümliches Licht auf die Problematik der Signatur. Auffällig deutlich wird in dieser Novelle der Schriftcharakter des Tanzes und dessen Chiffrierung, die sogleich auch die Problematik der Entzifferung in sich einschließt.

Vorweg einige Bemerkungen zur literarischen Gestaltung der narrativen Rahmenbedingungen, die in spezifischem Kontrast zur Binnenerzählung stehen.

Käthe Hamburger hat in ihrer Strukturanalyse der belletristischen Prosa Heinrich Heines der Novelle *Florentinische Nächte* eine auffällig lose Beziehung von Rahmen- und Binnenerzählung attestiert und dies mit der virtuos gestalteten Figur des Ich-Erzählers Maximilian begründet, dessen Erzählduktus einer eigenen Gesetzmäßigkeit folge, die gekennzeichnet sei durch einen »in hohem Maße assoziativ strukturierten Raum der Subjektivität«.¹ Dieser »assoziativ strukturierte Raum« des Ich-Erzählers besitzt in der Tat eine gewisse Kohärenz, die die sonst durchaus enigmatisch wirkende Novelle in der erzählenden Subjektivität verankert. Betont diskontinuierlich scheinen hier die unterschiedlichsten Facetten von Erinnerungsfragmenten mit vergegenwärtigten Phantasmagorien des Erzählers mehr nach dem Modus assoziativer Ketten, denn nach einem kausallogischen Muster kontinuierlicher Erzählbewegungen komponiert worden zu sein.

Dieses »Darstellungsprinzip des schwebenden, unkontinuierlichen Verknüpfens« hat auch Slobodan Grubacic ganz zu Recht als künstlerische Strukturbedingung kenntlich gemacht, in der die Thematik des »Rätselhaften«, die die Novelle leitmotivisch durchzieht, ihre besondere Wirkung entfalten kann.² Das Durchbrechen kausallogischer Erzählketten und assoziative Verknüpfungen thematischer wie formaler Art bilden ein ideales narratives Milieu für die Darstellung einer Signatur, die alle Zeichen des Rätsels in sich birgt.

1 Käthe Hamburger: *Zur Struktur der belletristischen Prosa Heines*, in: *Heinrich Heine: Artistik und Engagement*, herausgegeben von W. Kutteneuler, Metzler, Stuttgart 1977, S. 22-42, zit. S. 37f.

2 Slobodan Grubacic: *Heines Erzählprosa. Versuch einer Analyse*, a. a. O., S. 100f.

Das Dispositiv des »Rätselhaften« selbst bleibt darin ein stabiles Grundmuster des Erzählens, dessen Lösbarkeit allerdings, insbesondere in der Frage nach der Signatur des »getanzten Rätsels«, das dem Rätsel der Seele entsprechen soll [I, 593/613], zu wiederholten Malen nachdrücklich bezweifelt wird. Ja, der Erzähler geht sogar so weit, gewisse »rätselhafte[] Bewegungen«, die seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen, ganz mit einer unverständlichen »Sprache« gleichzusetzen [I, 595]. Die Sprache, in der sie sich auszudrücken scheinen, wird zur Bedingung des dargestellten Tanzrätsels wie zur Ursache der Unlösbarkeit dieser »rätselhaften Bewegungen«. Darauf verweisen nicht zuletzt die fragenden Interventionen Marias – einer Figur, die in der Rahmenerzählung als Zuhörerin in gewisser Weise auch die Rolle der Leserin zu spielen hat –, irritiert durch die chronische Ungewißheit, die das narrativ verspielte Mäandrieren des Erzählers hinterläßt.

Einer Erzählweise wie dieser, die zwischen Rätselhaftigkeit und Unlösbarkeit oszilliert, entspricht demnach auch eine Dialogform der Figuren, die in Interventionen und rhetorischen Fragen immer wieder auf eine logische Fortsetzung der Episodik und auf einer konklusiven Schlüssigkeit insistieren, damit zugleich aber auch den Erzähler veranlassen, den narrativen Faden abzutrennen und zu Exkursen auszuholen. Die absichtsvollen Umwege und Irritationen des Erzählers, der geflissentlich auch selbst intervenierend in den Erzählduktus einfällt und der die Handlung oft nur dadurch unterbricht, um die scheinbare Unlösbarkeit des Rätseldispositivs zu beteuern – diese hermeneutischen Bewegungen des Erzählers finden ihre Kehrseite in der behinderten Bewegungsfreiheit Marias, deren bettlägeriger Körper für die erzwungene Passivität der Zuhörenden einsteht.

In der Rahmenerzählung wird dem Binnengeschehen eine therapeutische Funktion zugeschrieben. Der todkranken Maria wird von ihrem Arzt und vertrauten Freund strengste Bettruhe empfohlen. Im Foyer bittet deshalb dieser Arzt den hinzutretenden Freund Maximilian, der als Ich-Erzähler das Gros des Diskurses bestreiten wird, der Kranken allerhand »narrische Geschichten« zu erzählen, sie dabei aber bloß nicht in physische Bewegung zu versetzen: »Sie muß ruhig liegen, darf sich nicht rühren, nicht im mindesten bewegen, darf nicht reden und nur geistige Bewegung ist ihr ratsam.« [I, 558]

Heine hat das Verhältnis von Rahmen- zu Binnenerzählung konsequent als Kontraposition von Ruhe und Bewegung gestaltet. Der inneren Thematik der tänzerischen und musikalischen Bewegung wird eine verordnete Ruhe zur Seite gestellt, die die Rahmenerzählung und alle Interventionen Marias in der Binnenerzählung beherrscht. Der Aufforderung zur physischen Ruhe entsprechen auch wiederholte Bitten Maximilians, den Erzählduktus nicht zu unterbrechen und vielmehr zu schweigen: »bleiben sie ruhig liegen, sprechen sie nicht; ich will ihnen alles sagen, was ich denke, was ich empfinde, ja was ich nicht einmal selber weiß!« [I, 559]. »Bleiben sie ruhig liegen, versetzte Maximilian« [I, 605]. Durch solche narrative Parabasen des Erzählers an seine Zuhörerin und die Beteuerung, sich nicht zu bewegen, sondern »ganz schweigsam und ruhig zuzuhören« [I,

586], ja, ihn »nur bei Leibe nicht [zu] unterbrechen« [I, 596], werden die Richtlinien rezeptiven Verhaltens festgelegt – wenn nicht sogar des Verstehens überhaupt – und zur Bedingung für den Fortgang des Erzählens erklärt.

Die Zurückhaltung, die von der ZuhörerIn erwartet wird, korrespondiert in gewisser Weise auch mit einem Widerstand, den die Novelle gegen vorschnelle Antworten auf das »getanzte Rätsel« aufbietet: Sie verzögert, mäandriert und beteuert die Unlösbarkeit ihrer eigenen Problematik. Die leibgewordene Ruhe und Zurückhaltung wird zur Voraussetzung eines Diskurses gemacht, der das Rätsel des Tanzes beschreibt und »alles, was sie zu wissen begehren«, genauestens berichten will. Behutsam aufs Sofa niedergedrückt und mit bedeutungsvollem Zeigefinger zum Schweigen gebracht, wird Maria dergestalt zur Negativfigur einer Scheherezade, die ihr Leben und ihr Überleben einer verordneten Ruhe gegenüber dem Akt des Erzählens verdanken soll. Die Ruhe, zu der die ZuhörerIn förmlich gezwungen wird, ist die therapeutische Seite einer narrativen Bewegung, die von der Erzählerfigur Maximilian ausgeht. Die Bewegungslosigkeit, die die Rahmenerzählung dominiert, gilt als Voraussetzung eines therapeutisch-narrativen Diskurses, der für die Dauer des Erzählens ein Überleben verspricht.

Mit dieser Einrichtung des novellistischen Dialoges auf der Schwelle zwischen Leben und Tod stellt sich Heine in die von Boccaccios *Decamerone* geprägte Tradition, die das Erzählen als sozialen Akt zur Überwindung einer lebensbedrohlichen Krisis inszeniert. Bemerkenswert an Heines Anwendung dieses bewährten narrativen Musters einer außergewöhnlichen Erzählsituation ist vor allem sein kunstvoller Einsatz des Todesmotivs als Ausgangspunkt eines Diskurses mit therapeutischer Wirkungsintention. Immer wieder wird das Schockerlebnis der todkranken Maria angesichts der Erwähnung einschneidender Anekdoten über Tote zum eigentlichen Motor des Erzählens. Nicht allein in Maximilians Anspielung, er habe stets nur tote Frauen beziehungsweise deren bildliche Darstellungen geliebt [I, 563 f.], wird deutlich, daß die schreckgezeichneten Interventionen Marias auf die Erwähnung des Todes nicht bloß »eine notwendige Überbrückungsformel« darstellen, um den narrativen Spannungsbogen zu erweitern, wie Grubacic meint.¹ Vielmehr kennzeichnen gerade derart markante Einschnitte in die Vitalsphäre der Erzählsituation auch das agonale Verhältnis, in dem äußere Ruhe und tanzende Binnenbewegung in diesem Text stehen. Es ist nicht zu übersehen, daß vornehmlich die Darstellung des Tanzes in den *Florentinischen Nächten* ihren Ausgang oft in geradezu grotesk-makabren Beschreibungen von Toten nimmt, als ginge es darum, aus dem Schreckensbild des Todes einen Impuls für den narrativen Prozeß ebenso wie für die dargestellte Bewegung zu gewinnen.

Bereits in einer erhaltenen Variante der Einleitung zur *Zweiten Nacht* bezieht Maximilian einen Impuls zu seinem Bericht über die geheimnisvolle Tänzerin Laurencia aus der makabren Beschreibung einer öffentlichen Hinrichtung auf

1 Slobodan Grubacic: ebd., S. 98.

der Piazza di Gran Duka in Florenz. Ihn unterbrechend, bittet Maria, vom gnadenlosen Realismus der Situation betroffen, die Erzählung abzubrechen und mit der Geschichte der Tänzerin fortzufahren.

Ach! seufzte Maximilian und lächelte, nichts kann mich also retten, nicht einmal der Erzbischof, der in Pontifikalibus aufgehängt und seinen nackten Nachbarn in die Schulter beißt! Nun wohl, seinem Schicksal kann keiner entgehen und indem ich Sie bitte ganz mäuschenstill zuzuhören, sich gar nicht zu bewegen, so will ich meine Geschichte erzählen. [I, 869]

Aus der Druckfassung der *Zweiten Nacht* wird diese einleitende Episode verdrängt. An ihre Stelle setzt Heine Marias Beteuerung, sie werde bald sterben und man möge sie mit Medizin verschonen, wohl aber mit einer Erzählung erfreuen [I, 585]. Für jene Fassung der Novelle, die Heine an seinen Verleger Cotta sendet, versetzt er das Geschehen des Tanzes von Florenz in die Themsestadt London und verbindet bezeichnenderweise die erste Begegnung mit der Tänzerin Mademoiselle Laurence mit einer Überleitung, die der drakonischen Exekutionspraxis der Engländer eine scharfe Abfuhr erteilt. Das Todesmotiv kehrt also auch im modifizierten Kontext im Vorfeld des Tanzes wieder.

Ebenso konsequent hat Heine der zweiten Begegnung Maximilians mit der rätselhaften Tänzerin, die er in einen Pariser Salon verlegt, das Todesmotiv vorgebaut. Hier rückt er die »Sage von den toten Tänzerinnen, die man bei uns Willis nennt« [I, 601], ein und nimmt damit die bekannte Thematik der toten Bräute aus dem Zusammenhang der *Elementargeister* wieder auf. Darüber hinaus verstärkt er den agonalen Effekt noch durch das musikalische Zitat von Pierre-Simon Ballanches *Palingenesien* und von Berlioz' Klavierfassung des *Gang nach der Hinrichtung* (*La marche au supplice*), womit sich die Idee der Wiedergeburt mit derjenigen der Exekution und der toten Tänzerinnen in musikalischer Weise verbindet.

Diese Verstrebung von Tod und Wiedergeburt durch musikalische Themen präludiert den zweiten Auftritt von Mademoiselle Laurence und nimmt zugleich den Grundkonflikt ihres traumatischen Tanzes in großen Zügen vorweg. Diesem Vorspiel entspricht Laurences Tanzdebüt am Ende der *Zweiten Nacht*, das von den musikalischen Phantasien und Assoziationsketten des Erzählers eingeleitet wird, der im Tonfall eines visionären Rezitativs die Wiederkunft all jener Figuren inszeniert, die im Leben Laurences eine relevante Rolle spielen und es gewissermaßen orchestrieren. In derselben Konstellation ihres ersten Auftritts kehren hier am Ende die nunmehr toten Figuren aus Laurences Leben in gespenstischer Gestalt wieder: der Zwerg Türlütü, der zuvor unter den Augen des Erzählers elend verstorben ist, die Stiefmutter Laurences im schwarzen Kleid ihrer vorgetäuschten Trauer und schließlich der gelehrte Hund, der, erbärmlich verhöhnt und zu Tode gehetzt, auf dem Misthaufen geendet hat. Sie alle erleben ihre imaginäre Wiederkunft im phantastischen Schlußbericht des Erzählers, zu dem Mademoiselle Laurence ihren traumatischen Tanz exekutiert.

Auch hier sind schließlich – gleichsam in Engführung aller Themen – Tod und Reinszenierung des Lebens im agonalen Tanze vereint.

Versucht man einmal, die Novelle der *Florentinischen Nächte* nicht unter dem Vorwissen einer vermeintlichen »Lösung« der rätselhaften Identität Laurences zu verstehen, wie sie am Ende der Erzählung im Herkunftsbericht der Tänzerin nachgetragen wird, und geht man statt dessen wie Maximilian von der rätselhaften Signatur jener »äußeren Bewegungsformen« aus, die ihm wie »Worte einer besonderen Sprache« erscheinen [I, 593], dann manifestiert sich der Tanz als Form einer schriftgewordenen Identität, deren problematischer Kern das Verhältnis von Schrift und Sprache bildet. Die Relation von Bewegungsspur und Wortsprache ist dabei für das Verständnis der Signatur konstitutiv. Diese hier vorgeschlagene Lesart will den Schriftcharakter des Tanzes deutlicher erkennbar machen, dessen Suchbewegung im Spannungsfeld zwischen Leben und Tod nach einer Sprache der Identität ringt. Fragt man nach der Signatur des Tanzes in Heines Novelle, dann kommt man nicht umhin, der Rätselhaftigkeit sprachlicher Darstellung von Bewegung die Bedeutung einzuräumen, die ihr in diesem Text zweifellos zukommt. Wie rätselhaft nämlich die Identität der Tänzerin Laurence auch nach der abschließenden Decouvrierung ihrer Identität noch bleibt, wird erst richtig deutlich, wenn man sich die Problematik vor Augen führt, die das Auffinden von Identität aus der Lektüre einer Tanzbewegung mit sich bringt – einer Tanzschrift oder choreographischen Geschichte, die als gelesene und dechiffrierte Signatur am Ende der Novelle den »transskribierten Text ihres Tanzes«¹ hervorzubringen scheint. Versteht man den Text als Frage nach der Lesbarkeit getanzter Bewegung, dann wird die Lektüre selber zum Akt der Transskription einer Tanzschrift, wie bereits Manfred Schneider angemerkt hat. Die Lektüre eines kryptischen Textes allerdings, der die Lesbarkeit der Signatur mit allen Mitteln suspendiert.

Wer nach der Identität der Tänzerin fragt, kommt nicht um die Klärung ihres Eigennamens herum. Wenden wir uns also zuerst »Laurence« zu. Der Name der Tänzerin taucht im Text in bildhaft verschlungener Weise auf. Er entspringt zunächst den »Bildern aus der Kindheit«, die der Ich-Erzähler Maximilian zu Assoziationsketten seiner Liebe zu Marmorgestalten verknüpft. Dabei geht er von der Betrachtung jener »zärtliche[n] Ruhe« einer weiblichen Marmorplastik Michelangelo Buonarottis aus, die Maximilian in der medicäischen Bibliothek gesehen zu haben glaubt. Der Name dieser Bibliothek ist »Laurenziana« [I, 563]; er verbindet die Gegenwart des Buches mit dem »Anblick eines marmornen Frauenbilds« [ebd.] und dieses wiederum mit Florenz, einem Städtenamen, der zugleich die einzige geographische Stelle bildet, an der sich die Örtlichkeit von Rahmen- und Binnenerzählung unmittelbar miteinander berühren.

Daß der Städtename »Florenz«, mit dem die Novelle betitelt ist, nicht allein lautliche Beziehungen zum klärungsbedürftigen Namen der Tänzerin »Lauren-

1 Manfred Schneider: *Die kranke schöne Seele der Revolution. Heine, Börne, das »Junge Deutschland«, Marx und Engels*, a. a. O., S. 34.

ce« unterhält, läßt sich durch die Entwicklung belegen, die dieser in der jahrelangen Entstehungsgeschichte des Textes erlebt. In der überlieferten, zeitlich allerdings nur schwer datierbaren Vorstufe der Novelle¹, schwankt der Gebrauch dieses Namens zwischen »Lorenzia« [I, 867], »Laurenzia« [I, 869] und der französischen Anredeform der »Mademoiselle Laurence«, wie sie sich in der letzten, von Heine 1835 in Boulogne-sur-Mer ausgearbeiteten Fassung präsentiert. Im lautlichen Assoziationsbereich von Florenz, Florence und Firenze klingt der Name der Tänzerin an und findet seine Resonanz auch im Wortfeld von »Tanz« oder »la danse«, was besonders in der französischen Fassung der Novelle zum Tragen kommt, die noch im selben Jahr (1836) in der *Revue des Deux Mondes* publiziert wurde. Natürlich weckt dieser zunehmend zum Komplex sich ausweitende Assoziationszusammenhang auch Erinnerungen an Heines Aufenthalt in Florenz im Jahre 1828, von wo aus er seinem Verleger erste Manuskripte der *Reise von München nach Genua* übersendet. Interessanterweise finden sich bereits hier in den Skizzen zu *Die Stadt Lucca* einige Sequenzen über Besuche bei der florentinischen Schönheit »Signora Laura«, die in engster Nähe zur Tänzerin Francheska stehen [II, 631]. Signora Laura, die ihrerseits bereits zuvor im zweiten Teil der *Reisebilder* figuriert, wird wie auch Francheska [II, 416] vorzugsweise in einem blumentumrankten Ensemble von Renaissanceplastiken eingeführt und inszeniert [II, 304f. und II, 631]. Durchaus in Anlehnung an Petrarcas erotisch-bewegte Frauenfigur der »Madonna Laura« aus dem *Canzoniere*, deren hymnische Stilisierung Heines *Buch der Lieder* bereits ironisch gebrochen wiedergibt, knüpft hier die Erwähnung Lauras im Umfeld der Renaissance an die Tradition der petrarkistischen Liebeslyrik an.² Anders als vor ihm noch Klopstock in der Ode *Petrarca und Laura* oder Schiller in frühen *Laura*-Gedichten geht es Heine jedoch nicht so sehr um die Epiphanie weiblicher Schönheit in lyrischem Gesang, sondern um die rätselhafte Präsenz ihres Namens selbst. Im Gedicht *Die Unbekannte* aus den Romanzen der *Neuen Gedichte*, hat er im ironischen Gestus eines feierlich-relevatorischen Aktes mit dem Wohllaut des Namens »Laura« kokettiert und damit seine Abkehr von der petrarkistischen Tradition bekundet.³ Spätestens seit seiner Abrechnung mit

1 Vgl. dazu Walter Wadepuhl: *Heine-Studien*, Arion, Weimar 1956, S. 109-113. Zur Entstehungsgeschichte vgl. ferner Briegeleb [I, 855-866]

2 Vgl. Manfred Windfuhr: *Heine und der Petrarkismus. Zur Konzeption seiner Liebeslyrik*, in: *Heinrich Heine*, herausgegeben von H. Koopmann, Wege der Forschung, Bd. 289, Darmstadt 1975, S. 207-231.

3 *Laura heißt sie! Nun da bin ich
Just so weit wie einst Petrarcha,
Der das schöne Weib gefeiert
In Kanzonen und Sonetten.
Laura heißt sie! Wie Petrarcha
Kann ich jetzt platonisch schwelgen
In dem Wohllaut dieses Namens –
Weiter hat ers nie gebracht.* [IV, 388]

dem »sentimentalen Petrarchismus«¹ hat sich Heine von der allegorischen Zuschreibung festkodierter Gefühlswerte und ästhetischer Formen an einen bestimmten Namen verabschiedet und statt dessen mit den traditionsgeschichtlichen Erwartungen gespielt, die sich an die petrarkistische Nomenklatur knüpfen.²

Erst die Wiederkehr dieses Namens unter dem Vorzeichen des Rätselhaften läßt die Problematik einer chiffrierten Frauengestalt in Heines Texten wieder deutlicher hervortreten. So etwa die Tatsache, daß Heine die Beschreibung der Tänzerin Laurence in der *Zweiten Nacht* seiner Novelle mit einer längeren Kunstbetrachtung der Renaissancestadt Florenz einleitet und insbesondere in der bereits erwähnten Vorstufe einige signifikante Spekulationen über deren Namen entwirft, einer Stadt,

[...] *die mit Recht den Namen »la bella« verdient. Wenn Italien, wie die Dichter singen, mit einer schönen Frau vergleichbar, so ist Florenz der Blumenstrauß an ihrem Herzen. Die Schutzpatronin, die hier in dem Dome verehrt wird, heißt bedeutungsvoll Madonna del Fiore. In der Luft von Florenz düftet der Blumenathem dieser Madonna [...].* [I, 867]

Die verwendete metaphorische Flora gehört zum vertrauten Erzählstil Maximilians, der seine Assoziationen von lautlichen wie semantischen Gesichtspunkten leiten läßt, die die Namen untereinander verbinden – als würde die Assoziationskette des Namens Florenz über die Semantik der Blume (Blumenstrauß, Blumenathem) und Assonanzen in »la bella«, »Florenz« bis »del Fiore« geleitet. Dieser Assoziationsstil Maximilians legt es nahe, den Namen der Tänzerin Laurence im Text der *Florentinischen Nächte* in verschiedenen semantischen Feldern zu vermuten, in die er gleichsam als rätselhafte Signatur eingewoben scheint. Die Heine-Forschung, die sich der Engführung verschiedener Motive unter dem Leitmotiv eines Frauennamens gewidmet hat, ist bisher zum Schluß gelangt, es handle sich vor allem in den *Florentinischen Nächten* um einen Akt der literarischen Verdichtung im Zeichen der Selbstzensur.³ Der Name »Lau-

1 Vgl. *Einleitung zu Cervantes Don Quixote* (1837) [IV, 163]

2 Nach Windfuhr [*Heine und der Petrarkismus*, a. a. O., S. 227] hat sich vor allem Danilo Bianchi kritisch mit der Frage nach Heines Umgang mit der ästhetischen Nomenklatur des Petrarkismus auseinandergesetzt. [Danilo Bianchi: *Die unmögliche Synthese. Heines Frühwerk im Spannungsfeld von petrarkistischer Tradition und frühromantischer Dichtungstheorie*, in: *Reihe Deutsche Sprache und Literatur* Bd. 716, P. Lang, Bern/Frankfurt a. M. 1986] Anders als Windfuhr und Bianchi, die Heines »Entideologisierung« der petrarkistischen Tradition betonen, hat demgegenüber Michael Perradin Heines Laura wieder im europäischen Petrarkismus kontextualisiert: »Indeed Heine himself perceived an affinity here, as his presentation in »Buch le Grand« of Petrarch's »Laura« as a prior incarnation of his own beloved figure indicates.« [Michel Perradin: *Heinrich Heine. Poetry in Context, A Study of »Buch der Lieder«*, ed. Berg, Oxford/New York/München 1989, S. 268]

3 Vgl. dazu Elvira Grözinger: *Die »doppelte Buchhaltung«. Einige Bemerkungen zu Heines Verstellungsstrategie in den »Florentinischen Nächten«*, in: *Heine-Jahrbuch* 18. Jg., Hamburg 1979, S. 65–83. Ferner Michel Espagne: *Die tote Maria: Ein Gespenst in Heines Handschriften*, in: *DVjS*

rence« gibt die Identität der Tänzerin nicht preis, sondern führt vielmehr zu motivischen Verdichtungen und Verschiebungen in den assoziativen Strukturen des Erzählers, die mehr dazu geeignet scheinen, die Herkunft Laurences zu verbergen, als über sie zu informieren.

Es ist denn auch erstaunlich, wie brüsk und gänzlich unvermittelt ihr voller Namenszug schließlich im Text zum erstenmal Einzug findet. Ohne zuvor jemals von der Tänzerin gehört zu haben, fällt Maria in der *Ersten Nacht* den Ausführungen Maximilians mit der Frage ins Wort, ob denn »Mademoiselle Laurence eine Statue oder ein Gemälde? eine Tote oder ein Traum?« gewesen sei [I, 567]. Der Name Laurences entbehrt dabei jeglicher Einführung. Er bricht ohne vorherige Erwähnung in den erzählten Kontext ein und hält fortan ein stetiges Begehren der Zuhörerin wach, mehr über die Identität Mademoiselle Laurences zu erfahren. Der Eigenname der Tänzerin wird durch den Textzusammenhang generiert und ist nicht das Produkt einer narrativen Einführung, an deren Anfang eine Antwort auf die Frage nach der Identität der Tänzerin gefunden werden könnte. Ihr Name entbehrt einer bestimmbar Referenzialisierbarkeit und bleibt, trotz seiner reichen assoziativen Registrierung, dennoch ein Signifikant ohne jeden Trägerbezug.¹

Für das »getanzte Rätsel« Laurences erweist sich die Frage nach dem Eigennamen als Sackgasse, weil er keinerlei Aufschluß über ihre Herkunft gibt und vielmehr den Eindruck verstärkt, die Tänzerin sei durch eine bestimmte Form des Erzählens von ihrer Identität getrennt. Eben dies trifft sich mit der Feststellung Jacques Derridas, daß gerade der Namenszug als Signatur die Frage nach der Präsenz der Benannten aufwerfe, in dem Maß, wie sie *per definitionem* deren Abwesenheit bestätige. »Darin«, schreibt Derrida, »liegt die rätselhafte Originalität aller Namenszüge.«² Die Ambiguität von Anwesenheit und Abwesenheit indessen ist für die Signatur der Tänzerin charakteristisch, einer geheimnisvollen

1983, Heft 2, S. 298-320. Ders.: *Das Geräusch der Stille, Heines Handschriften zum dritten Salonband*, in: *Heinrich Heine und das 19. Jahrhundert*, Argument Sonderband, Berlin 1986, S. 49-72, zu Laura bes. S. 63ff.

- 1 Über die Referenzialisierbarkeit von Eigennamen hat sich die Sprachtheorie bisher kontrovers geäußert. [Vgl. Ursula Wolf (Hrsg.): *Eigennamen. Dokumentation einer Kontroverse*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985] Eigennamen im Sinne von John S. Mills Definition »singularer Termini« sind in ihrer denotativen Funktion von den Konventionen der *langue*, in ihrer konnotativen Funktion von der jeweiligen Verwendungsweise der *parole* abhängig. Geht man, wie Peter F. Strawson es getan hat, von einer maximalen Abhängigkeit der Signifikanten von Konvention und Kontext aus, um »deskriptive Bedeutungen« zu erstellen, kann gesagt werden, »der bloße Name hat keine deskriptive Bedeutung« [zit. n. Wolf: a. a. O., S. 118]. Wo die Überprüfbarkeit einer Referenz des Namens an konventionellen Objekten entfällt [vgl. Burkhardt, in: Wolf: a. a. O., S. 351], ist der Trägerbezug (wie im Beispiel Laurences) lediglich auf der Ebene der *parole* möglich.
- 2 Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie (Marges de la philosophie)*, Paris 1972), Ullstein, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1976, S. 312. In der Nachfolge Derridas untersucht Peggy Kamuf die Signatur als Prozess der Aneignung und gleichzeitiger Enteignung auktorialer Subjektivität im Text: »[...] the signature pulls in both directions at once: appropriating the text under the sign of the name, expropriating the name into the play of the text.« [Peggy Kamuf: *Signature Pieces. On the Institution of Authorship*, Cornell University Press, Ithaca und London 1988, S. 13]

Tänzerin, deren Identität nicht im Eigennamen, sondern im Schriftzug ihrer Bewegungen, in der Signatur ihres Tanzes zu suchen ist.

Fragen wir also nach der Signatur der getanzten Bewegung, stehen wir vor dem Problem der Lesbarkeit einer sprachlichen Choreographie. Der Text der *Florentinischen Nächte* wirft das Problem der Lesbarkeit von Bewegungsformen des Tanzes in dem Moment auf, da der Erzähler erstmals den Tanz Mademoiselle Laurences zu verstehen sucht. Angesichts ihrer ersten Begegnung an der Themse versucht der Erzähler den enigmatischen Tanz einzuordnen und formuliert zunächst einen Negativkatalog all dessen, wozu er nicht gehören könne. Aus den Reflexionen Maximilians geht hervor, daß ihr Tanz sich weder den »getanzten Alexandrinern« des klassischen Balletts noch revolutionären Diskursen französischer Ballettkunst, die »den verstockten Tänzern und Tänzerinnen des alten Regimes die Beine guillotinierten« [I, 593], ohne weiteres zuschlagen lasse. Ihr Tanz ist weder »klassisch« noch »romantisch« zu nennen, weder mittelalterlich noch venezianisch, und »es war weder Mondschein darin noch Blutschande« [ebd.]. Auch gleiche er, wie Maximilian beteuert, nicht im mindesten jenen »deklamatorischen Sprünge[n], jene[n] antithetischen Entrechats, jene[r] edle[n] Leidenschaft, die so wirbelnd auf einem Fuße herumpiouettiert, daß man nichts mehr sieht als Himmel und Trikot, nichts als Idealität und Lüge!« [I, 592].

Der Tanz Laurences läßt sich durch keine typisierenden Schemata abdecken, noch läßt sich die kryptische Sprache ihrer Choreographie in den Registern der periodisierenden Gattungsgeschichte wiederfinden. Ihren Bewegungen sind Kunstbegriffe fremd, und gesellschaftlichen Konventionen gegenüber erscheint sie radikal unbedarft. Sie versteht nichts von der »Tanzkunst wie sie Vestris lehrt« [I, 593], noch zeichnet sie sich durch besondere Gelenkigkeit aus. Einladungen zur Contredanse in Soiréen der Pariser Salons wird sie mit der Versicherung ablehnen, »sie verstünde nicht zu tanzen« [I, 604]. Ihr Tanz manifestiert sich nicht als Kunst einer zur Virtuosität gesteigerten Selbstdarstellung, die die äußerste Beherrschung des Innern in den Dienst voyeuristischen Kunstgenusses stellt. Ihr Tanz amüsiert auch nicht durch Darstellung des Selbstverständlichen, will keine volkstümliche »Mondschein«-Romantik sein, ebenso wenig, wie sie die Kunst der Bewegung zum Ausdruck von Verstandesbegriffen instrumentalisieren will. Kaum eine Definition auslassend, die die zeitgenössische Terminologie zur Verfügung stellte, um den Tanz als Kunstform zu begreifen, läßt Heine seinen Erzähler angesichts des getanzten Rätsels insgesamt eine negative Bilanz ziehen. Was fehlt, ist die geeignete Begrifflichkeit, ein »Code«, durch den die lautlose Pantomimik ihres Tanzes lesbar würde. Ganz gattungsflos, wie er in den Überlegungen des Erzählers erscheint, tritt diese Tanz-Sprache und/oder Tanz-Schrift aber um so gewaltsamer in das Feld des Interpreten. Im Tanz ist dennoch, wie sich herausstellt, eine Technik am Werk, nämlich die *techné* einer Sprache, das Unausprechliche darzustellen. Maximilian beschreibt sie wie folgt:

Es war ein Tanz, welcher nicht durch äußere Bewegungsformen zu amüsieren strebte, sondern die äußeren Bewegungsformen schienen Worte einer beson-

deren Sprache, die etwas besonderes sagen wollte. Was aber sagte dieser Tanz? Ich konnte es nicht verstehen, so leidenschaftlich auch diese Sprache sich gebärdete. Ich ahnte nur manchmal, daß von etwas grauenhaft Schmerzlichem die Rede war. Ich der sonst die Signatur aller Erscheinungen so leicht begreift, ich konnte dennoch dieses getanzte Rätsel nicht lösen, und daß ich immer vergeblich nach dem Sinn desselben tappte, daran war auch wohl die Musik Schuld, die mich gewiß absichtlich auf die falsche Fährte leitete, mich listig zu verwirren suchte und mich immer störte. [I, 593]

Daß in diesem Tanz von etwas die Rede ist – und sei es von etwas grauenhaft Schmerzlichem – das steht fast als einziges außer Frage. Es ist ein Tanz auf der Schwelle zwischen Verbalität und Nonverbalität. Dem Verständnis bieten sich ausschließlich die »äußeren Bewegungsformen« an, die, immer nonverbal agierend, doch den Status von Signifikanten erlangen, weil sie wie Worte etwas zu »sagen« scheinen, etwas prinzipiell Kommunizierbares, bei dem allerdings die sprachliche Struktur im Sinne einer *langue* unbekannt ist. Als nonverbale *paroles* einer Bewegungssprache gebärden sich die Signifikanten des Tanzes »leidenschaftlich« und drängen förmlich dazu, verbal im Sinne einer *langue* gelesen zu werden. Sie bilden die »Signatur« der Erscheinung, die ihrerseits als Rätsel des Tanzes aufgefaßt werden kann: Sie zu lösen hieße, sie zu lesen. Freilich widerstehen der Verstehbarkeit dieser pantomimischen Aufführung die akustischen Bedingungen. Schuld dafür trage die Musik, die, als »Fährte« dienend, jedes sinnstiftende Verständnis auf eine falsche Spur leite.

Diese Musik kann in der Novelle insgesamt als korrespondierendes Motiv zum Tanz aufgefaßt werden; sie erscheint als zuverlässiges Vorzeichen für die Auftritte Laurences und wird in ihrer leitmotivischen Funktion durch die Reprise in der Tanzvision Maximilians am Ende der *Zweiten Nacht* bestätigt, die sie ebenfalls einleitet. Die »bizarre« oder »verrückte« Melodie entspringt Trommel und Triangel der Künstlerfamilie um den Zwerg Türlütü und stellt, trotz ihrer »sonderbarsten Einfachheit« [I, 592], eine verwirrende und listenreiche Klangspur dar, die dem Verständnis des Tanzes entgegenwirkt. Dennoch folgt der Erzähler diesen »abenteuerlichen Triangel- und Trommelmelodien« durch die Straßen Londons, wodurch die orientierende Funktion des literarisch-musikalischen Leitmotives in spezifischer Form beim Wort genommen wird. Die Musik orientiert den Erzähler wie den Leser des Textes gleichermaßen, wenngleich in je unterschiedlicher Weise. Von dieser Musik meint der Erzähler, es gelte sie bei der Beobachtung des Tanzes zu vergessen (»Diese Musik aber vergaß ich bald, als das junge Mädchen zu tanzen begann« [I, 592]), für den Leser aber gelte es, sie bei der Entzifferung der enigmatischen Tanzsignatur zu erinnern [Vgl. I, 611]. Paradox genug verhält es sich mit der leitmotivischen Funktion der Musik: Die instruktive Funktion der Musik gegenüber der erklärungsbedürftigen Rede ist demnach zugleich auch eine obstruktive Funktion, ein ästhetischer Widerstand, der jede Unmittelbarkeit des Verstehens der Signatur suspendiert.

Nachdem der Tanz in seiner Funktion als sprachliches Zeichensystem konstituiert worden ist, wird zunehmend deutlich, daß die Lösbarkeit des Rätsels in der Lesbarkeit seiner Signatur liegt, diese Lesbarkeit aber ihrerseits durch bestimmte Wahrnehmungsstrukturen verhindert wird. Es muß an dieser Stelle aber nachdrücklich betont werden, daß der Hiatus zwischen dem Sagenwollen und dem Verstehenkönnen in Heines Novelle nicht primär ein Kommunikationsproblem darstellt, sondern ein Problem der Lesbarkeit figurativer Darstellung von Sinneswahrnehmungen. Die Signatur des Tanzes in den *Florentinischen Nächten* ist in der Tat mehr als die Darstellung eines Kommunikationsspiels mit narrativen Mitteln. Das »getanzte Rätsel« läßt sich keineswegs durch den Nachweis eines kommunikativen Mißverständnisses als Folge von verzerrenden Rezeptionsbedingungen lösen. Im Gegenteil, ein Text wie dieser, der sich der Verstehbarkeit der Signatur so nachdrücklich sperrt, tut dies nicht zuletzt mit dem Hinweis auf die Sichtbarkeit und Hörbarkeit von Zeichen, die für das Verständnis der getanzten Signatur unersetzlich sind, die aber keine unmittelbare Lektüre zulassen. Das klärungsbedürftige Darstellungsproblem liegt in der Transformation der *langue* (die nonverbale Struktur der Bewegung) in die lesbaren Zeichen der *parole* (der verbale Diskurs) und ist somit eine zeichentheoretische Frage. Das Problem des Verständnisses einer getanzten Sprache besteht somit in der Darstellung von Bewegungssprache, die als Schrift gelesen, ihrerseits wieder gelesen werden kann. Diese Transformation nonverbaler Bewegungssprache in lesbare Zeichen der Bewegung führt der Text der Novelle an mehreren Stellen vor, die im folgenden im Hinblick auf ihre Tropologie der Wahrnehmung zu untersuchen sind.

Mit der Vermutung, daß der Tanz Mademoiselle Laurences das Fragment einer »uralten verschollenen Pantomime« oder aber eine »getanzte Privatgeschichte« sein könnte, beschreibt der Erzähler das Darstellungsproblem des »getanzten Rätsels«, das darin besteht, was er nicht hört, in den Zeichen des Tanzes doch zu lesen:

Manchmal beugte sich das Mädchen zur Erde, wie mit lauerndem Ohr, als hörte sie eine Stimme, die zu ihr heraufspräche ... sie zitterte dann wie Espenlaub, bog rasch nach einer anderen Seite, entlud sich dort ihrer tollsten, ausgelassensten Sprünge, beugte dann wieder das Ohr zur Erde, horchte noch ängstlicher als zuvor, nickte mit dem Kopfe, ward rot, ward blaß, schauderte, blieb eine Weile kerzengerade stehen, wie erstarrt, und machte endlich eine Bewegung wie jemand der sich die Hände wäscht. War es Blut, was sie so sorgfältig lange, so grauenhaft sorgfältig von ihren Händen abwusch? Sie warf dabei seitwärts einen Blick, der so bittend, so flehend, so seelenschmelzend ... und dieser Blick fiel auf mich. [I, 594]

Was also hört Mademoiselle Laurence, wenn sie tanzt? Und was wird durch den Erzähler von dem Gehörten sichtbar gemacht? Aus der Erzählerperspektive wird das Gehörte von seiner optischen Wirkung her beschrieben. Dem lau-

schen den Hinbeugen nach der Erde entsprechen die ausgelassenen Sprünge, dem wiederholten Lauschen ein Nicken mit dem Kopf und die geheimnisvolle Geste des Händewaschens. In diesem Parallelismus von Hören und sichtbarer Bewegung wird eine doppelte Entzifferungsarbeit realisiert: von seiten der Tänzerin als Sichtbarmachen des Gehörten, seitens des Erzählers als Lesbarmachen des Gesehenen. Beide Prozesse sind im Innersten verbunden durch das Rätsel eines Tanzes, der wie eine Sprache strukturiert sein soll.

Bei genauerer Betrachtung entpuppt sich das Darstellungsproblem dieses »getanzten Rätsels« folglich als innerer Beziehungszusammenhang nicht nur einer, sondern zweier verschiedener Transformationen: einer, die die Chiffrierung, und einer anderen, die die Dechiffrierung des fraglichen Diskurses betrifft. Während die erste die Problematik einer pantomimischen Sichtbarmachung des Gehörten aufwirft, thematisiert die andere die Lesbarkeit der getanzten Signatur. Beide sind so aufeinander bezogen, daß die eine ohne die andere nicht zu verstehen ist, weil die »Stimme«, von der die Rede ist, sich nur durch die Lektüre sichtbarer Zeichen der Bewegung Gehör zu schaffen vermag. Im traumatischen Tanzspiel Laurences deuten die Signifikanten der Bewegung alle auf einen akustischen Wahrnehmungshorizont, aus dem ihre zeichenhaften Regungen mit Bedeutung gespiessen werden. Dies gilt sowohl für die »Stimme«, die aus der Erde zu kommen scheint, wie für das »abenteuerliche Akkompagnement« [I, 594] aus Trommel- und Triangelklang, das ihr zum Tanz aufspielt.

Im Tanz Laurences spielen beide akustischen Quellen der Bewegung, die der Stimme, der ihre Aufmerksamkeit gilt, und die der »bizarren Melodie«, die Verwirrung bringt, zu einem gemeinsamen Klangmuster zusammen. Mit Blick auf ihre Bewegung ist demgegenüber zu sagen, daß ihre Pantomimik selbst stumm bleibt, deshalb aber nicht minder kommunikativ sein muß. In ihr ist die Identität der Tänzerin in Wirklichkeit eingeschrieben. Im Tanz Laurences verliert die »Stimme«, der sie horcht, ihre Unmittelbarkeit für den Rezipienten und wird zur Sprache, die sich wiederum für den Leser als stumm und ohne jede Hörbarkeit erweist. Der Erzähler, der dieses »getanzte Rätsel« beschreibt – und mit ihm die Zuhörerin Maria in eins mit dem Leser – ist für das Verständnis der *parole* ganz auf visuelle Sprachzeichen dieser Signatur verwiesen, die es gleichsam als klanglose Partitur zu lesen gilt.¹

Für die Entzifferung derartiger Klangpartituren bietet der Text der *Florentinischen Nächte* einige aufschlußreiche Beispiele, die wir an dieser Stelle vergleichsweise beiziehen, weil sich an ihnen die Problematik klangloser Bewegungssignaturen zur Darstellung von akustischen Inhalten weiter präzisieren

1 Diese Übersetzung von visuellen und akustischen Elementen im Tanz hat Susanne K. Langer eine »symbolische Bewegung« genannt, die bei jeder Rezeption des Tanzkunstwerkes einer Rückübersetzung bedarf: »To make the dance a work of art requires that translation of kinesthetic experience into visual and audible elements [...]« [Susanne, K. Langer: *Feeling and Form*, Ch. Scribner's Sons, New York 1953; wiederabgedruckt in: Roger Copeland/Marshall Cohen (Hrsg.): *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford Univ. Press, New York 1983, S. 44]

läßt. Die Rezeption dynamischer Formen als Transformationsmedium akustischer Inhalte finden sich vor allem in einigen physiognomischen Studien der Novelle, die eine zentrale Rolle in der Vermittlung musikalischer Erlebnisse des Erzählers spielen. Sie sind eingebettet in verschiedene Episoden, vornehmlich in der *Ersten Nacht* der Novelle. Hier sind vor allem die Studien der Künstlerphysiognomien von Bellini und Paganini zu erwähnen, die wiederholt die Fähigkeit zur Wahrnehmung einer »Transfiguration der Töne« [I, 581f.] zur Anschauung bringen, wie sie insbesondere den Erzähler charakterisiert. Hierhin gehören aber auch die bewegten Signaturen lauschender Frauengesichter, auf denen sich die »Wirkung der Kunst« [I, 569] abzeichnet und in deren Zügen die Musik in spezifisch physiognomischer Weise lesbar wird. Es ist gewiß nicht gewagt zu behaupten, Heine habe in diesen physiognomischen Studien mitunter einige Glanznummern musikalischer Visualisierungskunst geboten, die auch den hohen Ansprüchen zeitgenössischer Synästhesiedarstellungen der romantischen Schule Clemens Brentanos oder E.T.A. Hoffmanns genügen können. Heines deskriptiven Analysen bewegter Gesichtszüge neigen dabei eher dem ironisierenden Mimenspiel Lichtenbergs als der typologisierenden Schule Lavaters zu.¹ Die physiognomischen Studien können sich in dem Maße für die zur Diskussion gestellte Frage des »getanzten Rätsels« als ergiebig erweisen, wie in ihnen die Darstellung einer »Transfiguration« von Gehörtem in Gesehenes exemplarischen Charakter gewinnt.

Eine Schlüsselstellung nimmt unter ihnen die Paganini-Episode ein. Sie entspringt im wesentlichen einem Konzert des Violinvirtuosen in Hamburg am 12. Juni 1830, dem Heine anlässlich seiner Deutschland-Reise beigewohnt hat.² Das Besondere an Heines physiognomischen Studien ist die Indirektheit, mit der sie das musikalische Spiel reflektieren. Die Aufmerksamkeit des Erzählers gilt nicht primär dem musikalischen Geschehen auf der Bühne als vielmehr der physiognomischen Umsetzung in das mimetische Spiel des Publikums, in dem Musik erst lesbar werde. Gesichter sind dem Erzähler gewissermaßen das Papier, auf dem musikalische Novellen geschrieben stehen:

[...] *die Wirkung der Musik, die ich, in der Oper, auf den Gesichtern der schönen Frauen bemerke, gleicht ganz jenen Licht- und Schattenreflexen, die*

1 Insbesondere Peter von Matts Studie zur *Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts* hebt den Aspekt der rätselhaften Physiognomie im Werk Heines hervor, übergeht aber die Phänomenologie der »bewegten Signatur«. [Peter von Matt: »...fertig ist das Angesicht«. *Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, Hanser, München 1983, bes. S. 117-127]

2 Im Kontext dieser Arbeit interessiert uns vor allem die physiognomische Darstellung der »Transfiguration« von Musik in sichtbare Bewegung und weniger die musikkritische Qualität dieser hamburgischen Reminiszenz Heines, die Michael Mann wohl zu Recht in Zweifel zieht. Vgl. Michael Mann: *Heinrich Heines Musikkritiken*, in: *Heine-Studien*, herausgegeben von M. Windfuhr, Hamburg 1971, bes. S. 13 und 143. Vgl. ferner Momath Thiam: *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken. Die Verbindung von Kunstreflexion und politischer Reflexion*, P. Lang, Frankfurt a. M. u. a. 1988.

uns in Erstaunen setzen, wenn wir Statuen in der Nacht bei Fackelschein betrachten. Diese Marmorbilder offenbaren uns dann, mit erschreckender Wahrheit ihren innewohnenden Geist und ihre schauerlichen stummen Geheimnisse. In derselben Weise gibt sich uns auch das ganze Leben der schönen Italienerinnen kund, wenn wir sie in der Oper sehen; die wechselnden Melodien wecken alsdann in ihrer Seele eine Reihe von Gefühlen, Erinnerungen, Wünschen und Ärgernissen, die sich alle augenblicklich in den Bewegungen ihrer Züge, in ihrem Erröten, in ihrem Erbleichen, und gar in ihren Augen aussprechen. Wer zu lesen versteht, kann alsdann auf ihren schönen Gesichtern sehr viel süße und interessante Dinge lesen, Geschichten, die so merkwürdig wie die Novellen des Boccaccio [...]. [I, 567]

Die Musik schlägt sich in »den Bewegungen ihrer Züge« nieder, um hier wiederum als Wirkung der Musik, wie Geschichten und Novellen, als literarische Metonymien lesbar zu werden. Die Porträts, die Heine in dieser Novelle beschrieben hat, sind schriftgewordene Melodien, in denen die Transfiguration von Klang in die Signatur bewegter Physiognomien stattfindet. Wer hier zu lesen verstünde, müßte wohl auch in der Lage sein, der bewegten Signatur die Musik wieder abzugewinnen, die in der Metaphorik von Licht- und Schattenreflexen in der Novelle ihre Wirkung zeitigen. Freilich ist von der Wirkung nur schwer auf die Ursache zu schließen; und Heines Text bietet einigen Anlaß, dieser merkwürdigen Irreversibilität auf den Grund zu gehen. Auch korrespondiert in den physiognomischen Studien dieser Novelle ein geheimnisvoller, bisweilen auch spürbar schauerlicher Zug, der mit dem aufkommenden Verstehen der Geheimnisse all dieser Signaturen einhergeht. Immer ist von »erschreckender Wahrheit«, »schauerlichen stummen Geheimnisse[n]«, ja von »etwas grauenhaft Schmerzlichem die Rede« [I, 593] wie im Falle der tanzenden Laurence.

Zu wiederholten Malen ist ein Widerstand gegen das Geheimnisvolle zu spüren, der jedem Rätsel naturgemäß innewohnt. Die physiognomischen Signaturen besitzen ihren technischen Widerstand in Wirklichkeit aber in den topologischen Transformationsprozessen, die ihre Rätselhaftigkeit erst generieren. Diese bewegten Signaturen besitzen einen eminent mimetischen Charakter. In diesem Sinne ist die Panto-Mimik dieser Gesichter eine Funktion des Klanges oder der Stimme und umgekehrt dieses akustische Phänomen eine optisch lesbare Signatur. Es ist in der Folge kein Zufall, daß allen Musikern und Musikanten in der Novelle Heines pantomimische Gestalten und mimetisierende Visionen von Gesichtern beigeordnet sind, die, wie Mademoiselle Laurence, eine Identität sichtbar zu machen versuchen, die ihrerseits eine Wirkung des Klanges ist.

Wie der Musikantenfamilie Laurence, ist auch dem Saitenspiel Paganinis eine visionäre Frauengestalt beigelegt, die in stummem Gesang die Noten einer Partitur zu rezitieren scheint. Auch hier zeichnet sich eine bewegliche Signatur ab, die ein Exempel dessen statuieren, was Heine zuvor eine »tönende Bilderschrift« genannt hat [I, 578]:

In der Tat, an seiner Seite erblickte ich ein hübsches junges Geschöpf [...]. In der Hand trug sie eine weiße Papierrolle, und sowohl nach ihren Lippenbewegungen, als nach dem kokettierenden Hin- und Herwiegen ihres Oberleibchens zu schließen, schien sie zu singen; aber vernehmlich war kein einziger ihrer Triller, und nur aus dem Violinspiel, womit der junge Paganini das holde Kind begeisterte, erriet ich was sie sang und was er selber während ihres Singens in der Seele fühlte. [I, 579]

Die Musik Paganinis, die, wie im Falle der tanzenden Laurence, auch hier als listenreiche Antwort auf die Frage nach seiner Identität figuriert, besteht aus einer Konfiguration von unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen, in der sich Hörbares und Sichtbares enigmatisch überkreuzen. Andreas Sandor, der diese Disjunktion der Sinneswahrnehmungen in den *Florentinischen Nächten* bislang am eingehendsten untersucht hat, stellt dazu fest, »die Zuordnung des Unsichtbaren zu dem Sichtbaren bleibt dabei nicht nur unbegreiflich, sondern auch explosiv in ihrer Disjunktion [...]«. ¹ Die musikalischen Visionen des Erzählers bilden eine Kette »disjunktive[r] Kombination[en]«, die sich erst im »mimetischen Rahmen« des Erzählens wieder integrieren und aufheben lassen. ²

Die Musik als Wirkung optischer Wahrnehmungsbilder läßt sich als Mimesis des Akustischen im Visuellen verstehen. Tatsächlich unterhält das Pantomimenspiel der jungen Frau einige strukturelle Analogien zur Darstellung des getanzten Rätsels von Mademoiselle Laurence, insofern auch hier die sichtbare Signatur eine Antwort auf fragliche Klänge jenseits des optisch erfaßbaren Bereiches repräsentieren soll. Fragt das »Hinbeugen nach der Erde« [I, 614] Mademoiselle Laurences nach der Geschichte ihrer Identität, so scheinen in den Augen Maximilians auch diesmal das Hin- und Herwiegen und die stummen Lippenbewegungen einen unhörbaren Dialog mit der Musik mimetisch wiederzugeben. Der Erzähler liest dabei die Bewegung des Gesichts gewissermaßen als Partitur einer Musik, die ihrerseits von der Partitur einer »Papierrolle« gelesen wird. Dieses dargestellte Lesen rekuriert auf eine *mise en abyme* von Sinneswahrnehmungen, die für die Rätselhaftigkeit der bewegten Signatur von entscheidender Bedeutung sind.

Ein rätselhafter Text wie dieser verstellt die Identität seiner Figuren durch die spezifische Weise, mit der sie wahrnehmen und ihrerseits wahrgenommen werden. Dies geschieht so kunstvoll, daß alle Sinne zur vollständigen Befriedigung ihres je eigenen Informationsbedürfnisses zu gelangen scheinen, und doch aus der Konfiguration der Wahrnehmungsformen ein Informationsverlust resultiert. Die synthetisierende Wahrnehmung wird dabei durch eine komplementäre Struktur der Sinne ersetzt, in der jede Sinneswahrnehmung jeweils im Signifikanten der anderen Sinneswahrnehmung gelesen wird. Derart dialektisch

1 Andreas Sandor: *Auf der Suche nach der vergehenden Zeit. Heines »Florentinische Nächte« und die Probleme der Avantgarde*, a. a. O., S. 113.

2 Andreas Sandor: ebd., S. 126.

ineinander verschränkt, wird die Lesbarkeit der Signatur systematisch durchkreuzt und als denotierbares Signifikat unleserlich gemacht.

Schwerlich ist aus dem Text zu entnehmen, was etwa Gesang der jungen Frau und Paganinis Gefühl unmittelbar beinhalten, deutlich wird indessen nur die komplementäre Struktur, mit der die Darstellung sie zueinander vermittelt. Es erstaunt daher nicht, wenn der Erzähler, um dieser verwirrenden Lektüre der Sinne zu entgehen, dieselben Wahrnehmungsorgane verschließt, wenn es heißt: »Diese Erscheinung war so sinneverwirrend, daß ich, um nicht wahnsinnig zu werden, die Ohren mir zuhielt und die Augen schloß.« [I, 582] Damit verschließt der Erzähler zugleich auch seiner Zuhörerin Maria wie auch dem Leser die Möglichkeit, der Entzifferung der Signatur unmittelbar beizuwohnen. Er verschließt aber auch notgedrungen die Sinnesorgane, weil sie in der synästhetischen Wahrnehmung »tönender Bilderschrift« [I, 578] zu verwirren drohen.

Eingeschlossen zwar, aber weiterhin ungelöst bleibt darin das Problem der Lesbarkeit einer Signatur aufgrund ihrer synästhetischen Wahrnehmungsform – ein Rezeptionsproblem, das für das Rätsel der Bewegung konstitutiv ist und das aus der besonderen Darstellungsstruktur Heineschen Erzählens resultiert. Maximilian bringt das erklärungsbedürftige Phänomen auf die Formel, wenn er von sich sagt, jenes »musikalische zweite Gesicht« zu besitzen, »meine Begabnis, bei jedem Tone, den ich erklingen höre, auch die adäquate Klangfigur zu sehen« [ebd.].

Diese visuelle »Klangfigur« ist selbst die Darstellung einer *figura* im rhetorischen Sinne einer Synästhesie. Um eine »adäquate« Sichtbarkeit dieser Synästhesie zu ermöglichen, muß sie ihrerseits auf eine Matrix von Tönen rekurren, wodurch Klang und Vision parallelisiert werden. Ein rhetorischer Vorgang, der, analog zu den von Ernst Chladni 1785 entdeckten physikalischen »Klangfiguren«, die Figur der Synästhesie bei der Visualisierung von Tönen in Texten voraussetzt. Heines Erzählstil legt diese Figur der Synästhesie vielen Wahrnehmungen zugrunde, um damit den Signaturcharakter der Erscheinung zu erzeugen. Ja, es kann sogar gesagt werden, daß Heines Signaturen dieser *figura* geradezu bedürfen, um Wahrnehmung zu konstituieren. Sie sind insbesondere der Klangwelt als Subtext unterlegt und bringen dort die »Texte unterdichtet« [II, 493] eine Vision der Wahrnehmung erst hervor. Als Beispiel für diese »Unterdichtung« der Wahrnehmung durch die Figur der Synästhesie sei hier eine Stelle aus dem Reisebild *Die Stadt Lucca* erwähnt, in welcher der Erzähler sich auf der Suche nach »Klangfiguren« befindet, die als Signatur die Musik des Orgelspiels mit der visuellen Wahrnehmung des Raumes verbinden:¹

Dem Menschengewühl entfliehend, habe ich mich in eine einsame Kirche verloren, und was du, lieber Leser, eben gelesen hast, sind nicht sosehr meine

1 Wolfgang Preisendanz hat diese »Signatur der Phänomene im Kircheninnern« als reziproke Vermittlungsrelation der Sinne im Dienste der Darstellung eines Meditationsgegenstandes verstanden. [Wolfgang Preisendanz: *Heinrich Heine, Werkstrukturen und Epochenbezüge*, a. a. O., S. 53]

eigenen Gedanken, als vielmehr einige unwillkürliche Worte, die in mir laut geworden sind, während ich, dahingestreckt auf einer der alten Betbänke, die Töne einer Orgel durch meine Brust ziehen ließ. Da liege ich, mit phantasie-render Seele, der seltsamen Musik noch seltsamere Texte unterdichtend; dann und wann schweifen meine Blicke durch die dämmernden Bogengänge, und suchen die dunkeln Klangfiguren, die zu jenen Orgelmelodien gehören. [II, 493]

Wenden wir uns einer weiteren Passage zu, die möglicherweise eine Lösung für diese »unterdichtende« Funktion der Synästhesie in sich birgt. In den Erzählungen der *Ersten Nacht* berichtet Maximilian von einem tauben Maler namens (Johann Peter) Lyser, »der, in seiner geistreichen Tollheit mit wenigen Kreidestrichen den Kopf Paganinis so gut getroffen hat, daß man ob der Wahrheit der Zeichnung zugleich lacht und erschrickt«. [I, 575] Dies sei ihm nur deshalb so frappierend gelungen, weil er »den Musikern die Musik auf dem Gesichte zu lesen« verstanden habe.¹ Die Erklärung dieses Phänomens, die der Erzähler daraufhin abgibt, ist für die Frage nach der Lesbarkeit enigmatischer Signaturen von erheblicher Bedeutung. Er sagt:

Dieser Maler war immer ein wunderlicher Kauz; trotz seiner Taubheit, liebte er enthusiastisch die Musik und er soll es verstanden haben, wenn er sich nahe genug am Orchester befand, den Musikern die Musik auf dem Gesichte zu lesen, und an ihren Fingerbewegungen die mehr oder minder gelungene Exekution zu beurteilen; auch schrieb er die Operkritiken in einem schätzbaren Journale zu Hamburg. Was ist eigentlich da zu verwundern? In der sichtbaren Signatur des Spieles konnte der taube Maler die Töne sehen. Gibt es doch Menschen, denen die Töne selber nur unsichtbare Signaturen sind, worin sie Farben und Gestalten hören. [I, 575]

Der schreibende Taube malt Töne – der Ohrenmensch indessen hört Farben. Wenn hier allein eine Definition der literarischen Synästhesie gegeben wäre oder wenn es sich um »simply revery induced and accompanied by music« handeln würde, wie Walter Silz meint,² dann könnte sich mit der Einordnung der

1 Das Phänomen, Musik in den physiognomischen Zeichen von Gesicht und Gebärde zu lesen, hat vor Heine bereits Denis Diderot in seiner *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751) beschrieben und analysiert. Wie Heine, geht es auch Diderot um eine Form von visueller »Hieroglyphensprache«, die es den Gehörlosen erlaube, akustische Signale zu lesen. [In: Denis Diderot: *Œuvres complètes*, Pléjade, Paris 1978, vol. IV]

2 Walter Silz: *Heine's Synaesthesia*, in: *PMLA*, No. 57, 1942, S. 469-488, zit. S. 477. Hier analysiert Steven Paul Scher die Beziehung zwischen Musik, Farben und Bewegung im Raum genauer. Scher bestreitet zu Recht die Anwendbarkeit des Begriffs der literarischen Synästhesie zur Beschreibung von Heines Paganini-Episode, verschiebt aber nur das Darstellungsproblem, wenn er statt dessen von einer »Translation of music into »theater« [S. 105] spricht. Vgl. Steven Paul Scher: *Heine's Paganini Portrait: Translation of Music into »Theater«*, in: ders.: *Verbal Music. Literary Evocation of Music in Works by Wackenroder, Tieck, Hoffmann, Heine and Thomas Mann*, New Haven 1968, S. 79-105.

Sinneserscheinung sichtbarer Töne in die Topologie der romantischen Literatur das Interesse an diesen Sätzen schon beruhigen. Der rhetorische Chiasmus hingegen, der hier in der »unsichtbaren Signatur« der Töne »Farben und Gestalten« zu lesen gibt, in der »sichtbaren Signatur des Spieles« indes Töne zu sehen behauptet, dieser Chiasmus der Sinne ist eine originale Wendung Heinescher Prägung.¹

Gewiß, eine synästhetische Figur in Form eines Chiasmus zu beschreiben gehört durchaus zu den Kunstgriffen der romantischen Literatur. Worin besteht aber der entscheidende Unterschied etwa zu Ludwig Tiecks synästhetischem Chiasmus »in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren«, wie es in der Einleitung zum Schauspiel *Die verkehrte Welt*² heißt? Auch dort sind Töne denkbar und Worte Musik. Und auch Brentanos vielzitierte Synästhesie »Blickt zu mir der Töne Licht« aus dem Singspiel *Die lustigen Musikanten* macht den Blick auf Klänge denkbar.³

Heine hingegen – und dies ist neuartig – suspendiert die Vorstellung der gleichzeitigen synästhetischen Wahrnehmung im Chiasmus der Signaturen. In der »sichtbaren Signatur« werden (unhörbare) Töne gesehen, in der »unsichtbaren Signatur« hingegen Farben und Formen gehört. Das Hören wird durch die Metapher des Sehens und umgekehrt das Sehen durchs Hören metaphorisch ersetzt. Sehen und Hören stehen also in einem chiasmatischen Substitutions- und nicht in einem Summationsverhältnis, wie wir es von der traditionellen Synästhesie gewohnt sind. Dies ist Heines spezifischer Beitrag zur romantischen Synästhesie.⁴

Im synästhetischen Chiasmus der Signaturen wird aber nicht nur eine Topologie der Sinne gegen sich selbst gewendet, neutralisiert und damit entsinnlicht, sondern zugleich eine figurative Dimension des Textes angezeigt, die das Lesen einer Signatur durchkreuzt und jenseits dieser figurativen Dimension unlesbar macht. Der Chiasmus der Signaturen ist hier ein Garant dafür, daß das Lesen in Signaturen im Lesen *dieses* Lesens nicht identisch zurückkehren kann,

1 Als substantiellen Beitrag zu Heines Ästhetik hat auch Jeffrey L. Sammons die Paganini-Passage bewertet. Vgl. Jeffrey L. Sammons: *Heinrich Heine, The Elusive Poet*, New Haven/London 1969, S. 326–334.

2 Ludwig Tieck: *Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen*, in: *Werke in vier Bänden*, herausgegeben von M. Thalmann, Bd. II, Winkler, München 1964, S. 274.

3 Clemens Brentano: *Werke*, herausgegeben von W. Frühwald et al., Bd. I, Hanser, München 1968, S. 145. Vgl. dazu Alexander von Bormann: *Der Töne Licht. Zum frühromantischen Programm der Wortmusik*, in: *Die Aktualität der Frühromantik*, herausgegeben von E. Behler und J. Hörisch, Schöningh, Paderborn u. a. 1987, S. 191–207. Im Hinblick auf eine Diskurstheorie der literarischen Sinneswahrnehmung vgl. Peter Utz: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, W. Fink, München 1990, bes. Kap. 8.

4 Bereits in der *Harzreise* findet sich diese synästhetische Substitutionsfigur der Sinne, »wo die Engel zu den Füßen Gottes sitzen, und in den Zügen seines Antlitzes den Generalbaß studieren« [II, 120]. Vgl. dazu auch Saras Vision der Synagogen-Gesänge in *Der Rabbi von Bacherach* [I, 488f.] sowie die Sprache des Trommelns in *Das Buch Le Grand*, die das Treiben der Welt zu »durchschauen« vermag [II, 273].

sondern lediglich als Figur, die die Struktur der Bewegung des Lesens – nicht aber das Gelesene – beschreibt.¹ Tatsächlich ist damit aber auch eine Formel gegeben, in der die enigmatische Signatur in Heines Novelle als Überkreuzung sichtbarer Töne und hörbarer Farben und Gestalten erkennbar wird. Beim Lesen von Heines klangbildlichen Signaturen wird die »sichtbare Signatur«, die Töne vor Augen führt, durch die »unsichtbare Signatur«, die Farben hörbar macht, substituiert. Dadurch verliert im Resultat, wer in der sichtbaren Signatur der Erscheinung liest, die klangliche Präsenz in Musik und Stimme, und bleibt immer abhängig von den Malerzeichen des Interpreten, der selber taub die sichtbare Signatur seiner klanglosen Partitur beschreibt. In dem, was Heines Erzähler am Beispiel des tauben Malers Lyser beschreibt und analysiert, ist jene »Transfiguration der Töne« in sichtbare Mimik des Gesichts und der Gestalt am Werk, die wiederholt den Eindruck der Unlesbarkeit einer getanzten Signatur² hervorgerufen hat.

Mit dem Nachweis dieses chiasmatischen Substitutionsverhältnisses dargestellter Wahrnehmungsweisen in Heines »Signaturen« sind wir der Lösung des »getanzten Rätsels« ein Stück weit näher gerückt, indem jetzt angegeben werden kann, warum sich die bewegte Signatur einer unmittelbaren Lektüre verschließt. Sie bleibt deshalb notwendig unverständlich – und zwar auch für einen Leser, »der sonst die Signatur der Erscheinungen so leicht begreift« [I, 593] –, weil die Tropologie der Sinne, die als Metaphern der Wahrnehmung gemeinhin für die Verstehbarkeit eintreten, hier in ein Verhältnis gesetzt werden, in dem sie sich in der Wahrnehmung von Zeichen wechselseitig komplementieren, dies aber immer so, daß die Wahrnehmung des einen Sinnesorgans diejenige des anderen suspendiert. Unzugänglich für jede Art der Wahrnehmung wird der Text in dem Maße, wie in ihm sinnliche Wahrnehmung durch die Metaphern der Wahrnehmung substituiert wird. Und dies gilt etwa für die optische Lektüre eines singenden Gesichtes, das die musikalische Semantik der Partitur, an die es sich hält, in sich verschließt, ebenso wie – nach derselben Regel – für jene Semantik der »Stimme«, die im Tanz Mademoiselle Laurences transformiert, mit visuellen Mitteln beschrieben wird.

Die Paganini-Passage aus der *Ersten Nacht der Florentinischen Nächte* enthält also in gewisser Weise den Schlüssel zum »getanzten Rätsel« im zweiten Teil der Novelle. Vorausgesetzt natürlich, daß die Lektüre nicht vom vermeintlichen

1 Über das Lesen von Chiasmen schreibt Rodolphe Gasché: »All the chiasm achieves, however, is a substitution of a substitution, by which it prolongs the rhetorical delusions of the text as such. The figure of the chiasm, instead of allowing a final concluding exchange, a final reflection onto the self of the text, consequently becomes a figure, or rather a nonfigure, for the rhetorical dimension of the text, a dimension that makes it an infinitely self-deferring and self-exceeding totality.« [Rodolphe Gasché: *Reading Chiasms. An Introduction*, in: Andrzej Warminski: *Readings in Interpretation*, in: *Theory and History of Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, Bd. 26, Einleitung, S. xviii]

2 Vgl. dazu Roger W. Müller Farguell: *Unlesbarkeit. Heinrich Heines »signatura temporis«*, in: *Colloquium Helveticum* 17, 1993, S. 55–70

Lösungsangebot der geheimnisvollen Herkunft Laurences am Ende der Erzählung beeinflusst wird. Die Lösung des »getanzten Rätsels«, die sich im Verfahren ausschließlich an der Darstellungslogik des Tanzes hält, liegt in der Beschreibung dessen, was die Unlösbarkeit des Rätsels ausmacht. Als entzifferungsbedürftige Signatur stellt die Darstellung des Tanzes den Leser vor die gleichen Aporien wie die audiovisuelle Darstellung jener Heineschen Physiognomien, die das Rätsel Laurences begleiten; denn die Darstellung der Wahrnehmung bewegter Signaturen mit Hilfe einer substituierenden Sinnesökonomie beschreibt selbst mit erstaunlicher Genauigkeit die sprachliche Struktur, aus der auch der Tanz besteht. Und zu verstehen heißt in erster Linie erklären, warum die Lösung semantisch nicht zu lesen ist, indem das Lesen selbst das Rätsel stellt.

Ähnlich hat sich auch Theodor W. Adorno dem Kunstwerk gegenüber verhalten. In seiner *Ästhetische[n] Theorie* spricht er vom Kunstwerk als von einem Rätsel, das nicht ohne Rest in seine Lösung aufgeht. Das Rätsel ist nach Adorno jedem Kunstwerk immanent, aber »das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: Der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen«.¹ Nach Adorno wartet das Kunstwerk geradezu auf das lösende Wort, das den rätselhaften Blick verstünde; verstehen hieße dann aber, es nochmals »von innen her« hervorzubringen, gleichsam als musikalische Interpretation der bildhaften Partitur.

Es ist kein Zufall, daß es immer wieder der Blick Laurences ist, der im Erzähler das Dispositiv des Rätsels auslöst. Der Blick erheischt auch bei Heine eine Einsicht in den musikalischen Grund des getanzten Kunstwerks: »Sie warf dabei seitwärts einen Blick, der so bittend, so flehend, so seelenschmelzend – und dieser Blick fiel auf mich.« [I, 594] – Ein Blick, der schließlich zur Regel wird: »So war es von jetzt an doch nie mehr blosser Zufall, daß dieser Blick auf mich fiel, und je öfter ich sie tanzen sah, desto bedeutungsvoller strahlte er, aber auch desto unbegreiflicher.« [I, 595] Dieser Blick der Tänzerin löst das Rätsel-dispositiv aus, das Fülle der Bedeutung und Unbegreiflichkeit ineins verbindet. Bereits in diesem Dispositiv wird deutlich, daß die Signatur des Tanzes in dem Maße zum Kunstwerk wird, wie sie seinen enigmatischen Charakter verteidigen kann.

Wenn mit Adorno der enigmatische Charakter für das Kunstwerk konstitutiv ist, dann beruht jede Lösung im Akt des Verstehens, einem Verstehen mithin, das eben angesichts des Rätselcharakters zu einer »problematische[n] Kategorie« werden muß.² Gerade das Verhalten des Erzählers Maximilian macht klar, daß nicht nur das Verstehen, sondern auch das Nichtverstehen zu einer erklärungsbedürftigen Tatsache werden kann. Dies hängt damit zusammen, wie Adorno annimmt, daß auch die Hermeneutik des Verstehens in besonderem

1 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, herausgegeben von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970, S. 185.

2 Theodor W. Adorno: ebd.

Maße eine Kategorie der Vermittlung ist, insbesondere dort, wo der »Blick« der Kunstwerke sich schon als Teil ihrer Betrachtung durch den Interpreten erweist.

Der Blick des Betrachters hat sich auch in Heines Novelle als problematische Kategorie erwiesen, insofern er das Kunstwerk des Tanzes, das eine Transformation akustischer Inhalte wie Stimme und Musik in Bewegung darstellt, mit visuellen Mitteln zu erfassen sucht. Das Nichtverstehen aufgrund der visuellen Perspektive ist somit ein Teil des erklärungsbedürftigen Rätsels und zugleich ein Anfang zu dessen Lösung, insofern es das Darstellungsproblem vermittelt. »Worauf der Rätselcharakter der Kunstwerke verweist«, hält Adorno in diesem Zusammenhang fest, »das ist einzig vermittelt zu denken.«¹ Diese Vermittlung leistet Heines Novelle in mehrfacher Hinsicht: Einmal, indem sie Bewegung als enigmatische Verknüpfung von Prozessen des Sehens und des Hörens zu bedenken gibt, zum anderen, weil sie die äußeren Bewegungsformen des Tanzes als »Worte einer besonderen Sprache« [I, 593] auffaßt, deren Signatur einem Akt des Lesens ausgesetzt werden muß, um sie als Darstellung einer Vermittlung zu verstehen.

Es erweist sich in diesem Zusammenhang als bedeutungsvoll, daß Heine in einer längeren Überleitung, die den Erzähler von der ersten Begegnung mit Mademoiselle Laurence in London zu seiner zweiten Begegnung nach fünfjähriger Zwischenzeit nach Paris führt, von ebendiesem Vermittlungsproblem dargestellter Bewegung spricht. Dieser Exkurs Maximilians thematisiert vordergründig die Schönheit der Frauen von Paris, doch besitzt er im Hinblick auf die Darstellung von Bewegung einen eminent methodischen Charakter. Wie so oft leitet Heine Theorie unmittelbar aus der Erscheinung ab. Maximilian entwickelt dabei ein rezeptionsästhetisches Intermezzo über die Wahrnehmung bewegter Signaturen am Beispiel weiblicher Gesichtszüge. Im leicht dozierenden Ton stellt Maximilian das folgende Axiom auf: »Damit ein richtiges Urteil gefällt werde, muß der Beurteilende und der Gegenstand der Beurteilung sich im Zustande der Ruhe befinden.« [I, 600] Und im Gesprächston etwas absetzend, fährt er kommentierend fort:

Aber wer kann ruhig bei einer Pariserin sein und welche Pariserin ist jemals ruhig? Es gibt Leute, welche glauben, sie könnten den Schmetterling ganz genau betrachten, wenn sie ihn mit der Nadel aufs Papier festgestochen haben. Das ist ebenso törigt wie grausam. Der angeheftete, ruhige Schmetterling ist kein Schmetterling mehr. Den Schmetterling muß man betrachten, wenn er um die Blumen gaukelt ... [I, 600]

Sicherlich ist der theoretische Gehalt von Maximilians Rezeptionsästhetik (einer Beobachtung von Bewegung in Bewegung) weder sehr originell noch neuartig – er findet sich etwa in Aristoteles' Auseinandersetzung mit Zenon.² Doch er

1 Theodor W. Adorno: ebd.

2 Vgl. dazu Kap. Bewegung – Zur Geschichte einer Definition.

führt in die Beobachtung der Bewegung einen situativen Bezug ein, den die Darstellung zu vermitteln hätte. Bewegung als dargestellte Vermittlung von Sinneswahrnehmungen führt aber, darauf hat Adorno hingewiesen, in ein genuin ästhetisches Feld, in dem sich etwa der Blick des Betrachters auf die Bewegung bereits als Teil der dargestellten Bewegung erweisen kann. Diesem Moment der Selbstinduktion des Betrachters in den Bewegungsvorgang der Darstellung hat Heine in seinem kurzen theoretischen Intermezzo Rechnung getragen. Die Frage nämlich nach der Schönheit der Bewegung – im übrigen ein Thema, das durch Schillers Begriff des Dynamisch-Schönen im Aufsatz *über Anmut und Würde* vorgezeichnet ist¹ – führt den Erzähler Maximilian in die Vermittlungsproblematik dargestellter Bewegung mit impliziter Beobachterrolle. Dabei geht es vordergründig weiterhin um die Fortführung der scholastisch anmutenden Frage: »Wer kann ruhig bei einer Pariserin sein und welche Pariserin ist jemals ruhig?«:

Sind ihre Gesichter schön? Auch dieses wäre schwierig zu ermitteln. Denn alle ihre Gesichtszüge sind in beständiger Bewegung, jede Pariserin hat tausend Gesichter, eins lachender, geistreicher, holdseliger als das andere, und setzt denjenigen in Verlegenheit, der darunter das schönste Gesicht auswählen oder gar das wahre Gesicht erraten will. Sind ihre Augen groß? Was weiß ich! Wir untersuchen nicht lange das Kaliber der Kanone, die uns den Kopf entführt.
[I, 600]

Die Schlußmetapher ist ebenso gewagt wie treffend. Gegen ihren eigenen suggestiven Impetus gelesen, der den Kopf zu entführen droht, gilt es ihn um so mehr zu bewahren. Der in diesem Darstellungsprozeß wirksame hyperbolische Tropus der Kanone für das Auge ist nichts anderes als eine Substitution der bewegten Gesichtszüge im Augenblick des Sehens. Die bewegte Signatur der Physiognomie vermittelt sich durchs Auge dem Beobachter in einer Plötzlichkeit, die ihn mit der Bewegung fortreißt, noch ehe er zum ästhetischen Urteil darüber gelangen kann. Diese tropologisch vermittelte Bewegung im und durch das Auge kann als schlagende Widerlegung jener objektivierenden Aussage vom »richtigen Urteil [...] im Zustande der Ruhe« verstanden werden, die Heines Erzähler lakonisch zitiert. Sie greift notabene auf Winckelmanns Stellungnahme in der *Laokoon*-Debatte zurück, die Heine zugunsten einer ästhetischen Vermittlung von Bewegung in ihre Schranken weist.² Was Heine mehr zu interes-

1 Friedrich Schiller: a. a. O.; V, 434ff.

2 Dies äußert sich ebenfalls in Heines Ablehnung jeder Art von formalisierender Darstellung geistiger Bewegungsvorgänge. Obwohl er an Immanuel Kants philosophischer Prosa deren »steif-leinenen Stil« kritisiert, hebt Heine hervor, Kant habe sich von keinerlei Formalisierung geistiger Bewegung verführen lassen. Gegen die nachkantianische Philosophie gewendet, die dennoch »so viel Vorliebe für die mathematische Form zeigen«, nimmt Heine seinen Einwand voraus, den er in den *Florentinischen Nächten* wieder aufnehmen wird: »Das Geistige in seiner ewigen Bewegung erlaubt kein Fixieren«, schreibt er in seiner Abhandlung *Zur Geschichte der Religion und*

sieren scheint, ist eine ästhetische Vermittlung der Bewegung im Modus einer mobilisierten Beobachterrolle.¹

Damit stellt sich die Frage nach der ästhetischen Vermittlungsfunktion bewegter Signaturen anders, nämlich ganz undogmatisch: Sie wird im Blick des Kunstwerks auf den Beobachter sistiert und im Tropus plötzlich umschlagender Bewegung aufgehoben. Neuartig bei dieser ästhetischen Betrachtung der Bewegung ist die Vermittlungsfunktion der Tropologie von Wahrnehmungsorganen, die an Stelle des Sehens die Metapher des Sehens setzt und damit jedes objektivierende Urteil als objektiviertes Urteil darstellend vermittelt. Somit ist die Frage nach der Schönheit der bewegten Signatur in der Bewegung der Darstellung aufgehoben und vermittelt dort den Zugang zum Rätsel des beständig Bewegten des Gesichtes und der Gestalt. Das Rätsel der bewegten Signatur liegt in seiner figurativen Vermittlungsfunktion.

Nun ist daran zu erinnern, daß der eben diskutierte Exkurs des Erzählers über die Rezeption bewegter Signaturen nicht zuletzt auch einen narrativen Stellenwert einnimmt. Er verbindet zwei Erzählsequenzen, die durch Marias Frage »Und das ist die ganze Geschichte?« [I, 596/604] markiert werden. Der theoretische Diskurs überbrückt, wie gesagt, auch die zeitliche Lücke zwischen der Londoner und der Pariser Begegnung Maximilians mit Mademoiselle Laurence. Im Hinblick auf die Erzählstruktur der Novelle nehmen diese theoretischen Erläuterungen also selbst eine vermittelnde Stellung ein. Sie verbinden die Frage nach der Bedeutung des Tanzes (»Was aber sagte dieser Tanz? Ich konnte es nicht verstehen [...]?« [I, 593]), die das Dispositiv um das »getanzte Rätsel« ausgelöst hat, mit der Erzählphase, die zur expliziten Auflösung am Ende der *Zweiten Nacht* führt. Der kleine theoretische Exkurs über die Schwierigkeit, bewegte Signaturen darzustellen und zugleich in ihnen zu lesen, fügt sich also genau zwischen Frage und Beantwortung des »getanzten Rätsels«. Diese Tatsache gibt der einleitend erwähnten Erzählforschung recht, die dem Erzählduktus dieser Novelle, trotz mäandrierender Bewegungen, eine spezifische Eigengesetzlichkeit zuschreibt. Mit der Frage nach der Identität und derjenigen nach der prinzipiellen Lesbarkeit einer »Sprache« in getanzter Form öffnet sich ein Spannungsbogen über diesem darstellungstheoretischen Exkurs.

Philosophie in Deutschland, »eben so wenig wie durch die Zahl läßt es sich fixieren durch Linie, Dreieck, Viereck und Kreis. Der Gedanke kann weder gezählt werden, noch gemessen.« [III, 597f.]

1 Diese dynamische Interaktion von Text und Leser hat vor allem Marc W. Roche als Produkt Heinescher Ironie hervorgehoben: »A dynamic relationship is awakened between text and reader, for he or she must work to decipher its underlying meaning. The reader relates the text's different parts and levels to one another and eventually moves from an explicit to an implicit meaning. Not only the reader but the text, too, can be said to be in motion, for the meaning of the text is transformed in the reading process.« [Marc W. Roche: *Dynamic Stillness, Philosophical Concepts of »Ruhe« in Schiller, Hölderlin, Büchner and Heine*, in: *Studien zur deutschen Literatur*, Niemeyer, Tübingen 1987, Bd. 8, S. 217]

Wenn die verschiedenen Exkurse über die »Transfiguration der Töne« in sichtbare Formen des Tanzes dazu geeignet sind, für die Problematik ihrer Lesbarkeit zu sensibilisieren, ja, daß sie sogar eine Unlesbarkeit der Inhalte aus darstellungslogischen Gründen nahelegen, dann erwächst daraus für das Angebot des Erzählers am Ende der *Zweiten Nacht*, das Rätsel von Laurences Identität zu lüften, ein beträchtliches Potential kritischer Zurückhaltung. Wie sollte es ihm gelingen, nach diesen nachdrücklichen Beteuerungen der Undurchdringbarkeit synästhetisch und figurativ konstruierter Bewegungsformen doch das Geheimnis um Laurences Identität zu lüften? Ein Text wie dieser, der die unmittelbare Lesbarkeit des »getanzten Rätsels« so nachdrücklich bestreitet, bietet auch der allegorisierenden Lektüre einen nachhaltigen Widerstand.¹

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß das Motiv des Todes in der Novelle *Florentinische Nächte* den eigentlichen Motor des Erzählens darstellt. Die Motive von Tod und Resurrektion lassen sich nicht nur in Heines Prosa in unmittelbarer Nachbarschaft der Tanz-Thematik ansiedeln. Auch der vorläufige Schluß der Novelle bezieht seine auflösende Wirkung durch die Einführung der Legende vom »Totenkind«, einer etwas gespenstisch anmutenden Geschichte über die Herkunft der Tänzerin Laurence. Den Namen »Totenkind« trägt Laurence – laut dem Redebericht des Erzählers – ihrer legendären Geburt wegen. Von ihr wird gesagt, sie sei dem Leib einer lebendig begrabenen Gräfin entbunden, die »hochschwanger und nur scheintot« [I, 611] von ihrem Gatten zu Grabe getragen worden sei. So jedenfalls kolportieren die Spinnweiber ihres Wohnortes die Geburtsumstände Laurences. In ihren karnevalesken Auftritten wird Laurences Identität allerdings derart umgeschrieben, daß diese als Tochter einer dickbäuchigen, die Trommel rührenden Frauenfigur und ihres Geliebten, eines berühmten Ventriloquisten, erscheint. Diese beiden Erzählungen über Laurences Identität sind demnach nicht kongruent und entspringen legendären Diskursen, zwischen denen die Suchbewegungen ihres Tanzes immerzu lavieren. Der Tanz Mademoiselle Laurences wird endlich als agonale Szenerie beschrieben, die, lavierend zwischen Geburt und Tod, jene Stimme des Ventriloquisten reinszeniert, der »seine Stimme so modulieren [konnte], daß man glauben mußte sie käme aus der Erde hervor« [ebd.]. In ihren Bewegungsabbreviaturen sind jene »furchtbaren Schicksale« enthalten, die der stiefväterliche Bauchredner ihr einst als Identität vorgemacht und sie damit traumatisiert hat.

Diese Worte, die aus der Erde hervorzusteigen schienen, meldeten gar schreckliche Geschichten, Geschichten, die ich in ihrem Zusammenhang nie begriff,

1 Dessenungeachtet finden sich auch in der neueren Heine-Forschung Interpretationen, die den Tanz in den *Florentinischen Nächten* etwa als »Allegorie oder Pantomime der Revolution« (Manfred Schneider: *Die kranke schöne Seele der Revolution*. a. a. O., S. 78) oder als weibliches Bacchanale in der »dionysische[n] Sprache des Tanzes« verstehen wollen. [Lia Secci: *Die dionysische Sprache des Tanzes im Werk Heines*, in: *Zu Heinrich Heine*, herausgegeben von P. Chiarini und L. Zagari, a. a. O., S. 89-101]

die ich auch späterhin allmählig vergaß, die mir aber wenn ich tanzte recht lebendig wieder in den Sinn kamen. Ja, wenn ich tanzte, ergriff mich immer eine sonderbare Erinnerung, ich vergaß meiner selbst und kam mir vor als sei ich eine ganz andere Person, und als quälten mich alle Qualen und Geheimnisse dieser Person ... und sobald ich aufhörte zu tanzen, erlosch wieder alles in meinem Gedächtnis. [I, 611]

Laurences Tanz ist ein bewegtes Echo der Erinnerung an eine Stimme, doch ist er offenbar kein Medium des Gedächtnisses. Der Tanz ist allein schon seiner ephemeren Form wegen nicht geeignet, auf Dauer und über seine bewegte Gegenwart hinaus eine Vorstellung zu bewahren. Er ermöglicht ihr lediglich eine unmittelbare Wahrnehmung jener »Stimme«, die der Erzähler zuvor schon in Gestus und Physiognomie zu sehen vermeinte, doch erlaubt er nicht eine bleibende Präsenz dieser »sonderbare[n] Erinnerung«. Das Gedächtnis erst, indem es die Präsenz der Erinnerung repräsentiert, sie auswendig speicher- und abrufbar hält, wäre das Medium, in dem sich das Er-innerte veräußerlichen und damit auch außerhalb des Subjekts der Tänzerin aufheben könnte. Gerade dieses »Gedächtnis« erlöscht aber mit dem Ende des Tanzes.¹ Mit Hegel wäre hier zu sagen, die Erinnerung bleibe »im Schachte der Intelligenz« aufgehoben,² und werde nach Beendigung des Tanzes von ihrer äußeren Anschauung – bewußtlos und ohne jede Erinnerung – getrennt.

Für die Identität der Tänzerin ist diese Trennung von Erinnerung und Gedächtnis konstitutiv. Im Medium des Tanzes, in seiner vermittelnden Bewegung, scheint diese Differenz in gewisser Weise aufgehoben. Erst hier werden

1 Dieses rätselhafte Vergessen der Erinnerung im Tanz Mademoiselle Laurences hat von seiten der Heine-Forschung zu psychologischen Ausdeutungen geführt, die mit erstaunlicher Konsequenz den Tanz als Medium der Befreiung interpretieren. So hat etwa Benno von Wiese im traumatischen Tanz eine ebenso qualvolle wie heilsame Identitätssuche der Frauengestalt gesehen: »Die Tanzen-de identifiziert sich gleichsam mit der Toten [die Mutter; d. V.] und wird auf diese Weise zu einer ganz anderen Person, die von Qualen und Geheimnissen dieser Person gepeinigt wird, aber sich im Tanz von ihnen auch wiederum befreit.« [Benno von Wiese: *Das tanzende Universum*, a. a. O., S. 86] In der rätselhaften Sprache des Tanzes hat auch Manfred Schneider den Text zur Befreiung aus einem Privatschicksal zu lesen vermeint: »Es finden sich auch Zeichen darin, daß sie sich in ihren Bewegungen einem ungeschriebenen Libretto anvertraut, das ihre Befreiung von den Schrecken des kindlichen und des aktuellen Lebens konzipiert.« [Manfred Schneider: *Die kranke schöne Seele der Revolution*, a. a. O., S. 34] In beiden Interpretationen wird der Tanz als Krisis einer psychischen Entwicklung betrachtet, der eine therapeutische Funktion zugeschrieben wird. Kritikbedürftig wird diese Annahme in dem Maße, wie dem Erlöschen des Gedächtnisses am Ende des Tanzes die Rolle einer »Befreiung« zukommen soll, was einer Lösung durch Vergessen gleichkommt, in der Tat gerade in psychoanalytischer Perspektive eine wenig befriedigende Konsequenz. Schneider geht allerdings weiter, wenn er in einem Balanceakt zwischen Laurences rätselhafter Körpersprache und Heines Realbiographie ein verschlüsseltes Aufbegehren gegen die elterliche Rede zu beschreiben sucht.

2 G. W. F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, III. Teil, in: *Werke in 20 Bänden*, herausgegeben von E. Moldenhauer und K. M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 10, S. 261.

Erinnerung und Gedächtnis in einer flüchtigen Form identisch – und damit zu dem, was Heine eine »Signatur« nennt. Indes ist aber hervorzuheben, daß diese passagere Form signaturhafter Identitätsfindung im Modus der Fremdbestimmungen abläuft: Die Tänzerin wird buchstäblich von der sonderbaren Erinnerung ergriffen, um nunmehr erinnernd die Qualen und Geheimnisse jener »ganz andere[n] Person« an sich selbst zu reinszenieren. Es läßt sich angesichts dieser fremdbestimmten Identitätsfindung sagen, die tanzende Laurence sei ihrer Identität nie so fern wie in ihrem traumatischen Bewegungsspiel, das die Geheimnisse einer anderen Person beschreibt. Ihre Identität beruht paradoxerweise gerade in der Nicht-Identität ihrer Erinnerung. Was sie in die Sprache des Tanzes zu übersetzen scheint, ist nichts anderes als die Erzählung ihrer Geburt in der Erinnerung einer anderen Person. Das Rätsel der Geburt, das der Erzählung und nicht der eigenen Erinnerung entspringt, führt deshalb auch immer wieder in die Erzählung zurück.¹

Der Tanz Laurences, von dem sich Maximilian die Lösung ihres Rätsels verspricht, ist in Wirklichkeit die Erzählung der Erzählung ihrer Geburt und damit die Reinszenierung einer Geschichte, die auch die Tänzerin »in ihrem Zusammenhang nie begriff«. Was Maximilian am Ende der *Zweiten Nacht* als narrative Krisis der Novelle inszeniert, substituiert tatsächlich die Lösung des »getanzten Rätsels« durch einen weiteren erklärungsbedürftigen Zusammenhang, nämlich das Rätsel der Geburt, das dem legendenbildenden Garn der Spinnweiber entnommen ist. An die Stelle einer Lösung des Rätsels rückt somit die Legende vom »Totenkind«, deren Ursprünge sich in der indirekten Rede des Gerüchtes verliert, »womit man sich über ihre Geburt herumtrage« [I, 610]. In dieser *mise en abyme* von »Geschichten«, »Erzählungen«, »Gerüchten« und »Märchen« [ebd.], ja in der Verschachtelung von Rahmen- und Binnenerzählung der Novelle selbst verschwindet des Rätsels eigentliche Lösung unentdeckt und hinterläßt dabei nichts als die Darstellung des Tanzes, dessen Bewegungsformen »Worte einer besonderen Sprache« zu sein scheinen.

Hier wiederholt sich ein Szenario, das Heine bereits in den *Bädern von Lucca* vorgezeichnet hat, als es ihm um die Ablösung der gesprochenen von der getanzen, der »eigentlichen Sprache« der Tänzerin Franscheska ging: »Auch sie sprang oft in die Höhe, und tanzte während sie sprach, und vielleicht war eben der Tanz ihre eigentliche Sprache.« [II, 416] Der Tanz ist für die Figur Franscheskas wie für diejenige Laurences ein Medium nonverbaler Selbstpräsenz, eine »besondere Sprache«, eine individuelle Form der Narration, die im Modus der Substitution »eigentliche Sprache« generiert. Der Tanz Mademoiselle Laurences stellt also eine Sprache dar, in der Erinnerung erzählbar wird, eine stimmlose Sprache allerdings, die die Tänzerin vor dem eigenen Gedächtnis in

1 Zur mnemotechnischen Funktion des Tanzes durch dessen Verwandtschaft zur Erzählung vgl. Adrienne Kaeppler: *Memory and Knowledge in the Production of Dance*, in: *Images of Memory. On Remembering and Representation*, herausgegeben v. S. Küchler und W. Melion, Smithsonian Institution Press, Washington und London 1991, S. 109–120.

dem Maße zuverlässig schützt, als sie ihren Text, den sie tanzend beschreibt, dem logozentrischen Wortverständnis entzieht. Der »transskribierte Text ihres Tanzes«, von dem Manfred Schneider spricht, zeichnet die Figur einer prozessualen Transskription – verstanden als Metapher einer ephemeren audio-visuellen Umschrift – die sich nicht wieder in die eigentliche »Stimme« zurückübersetzen läßt, von der der Tanz seinen Ausgang nimmt.

Unlesbarkeit der getanzen Signatur

»Solches abstrakt aufbewahrte Bild«, stellt Hegel in seiner *Enzyklopädie* fest, »bedarf zu seinem Dasein einer daseienden Anschauung; die eigentliche sogenannte Erinnerung ist die Beziehung des Bildes auf eine Anschauung [...]«. ¹ Von dieser Anschauung ist die Tänzerin getrennt und der Leser seinerseits durch die Anschauung des Erzählers der Unmittelbarkeit enthoben. Gerade aus dieser Differenz aber, die die Sichtbarkeit getanzter Bewegung vom stimmhaften Ursprung ihrer Bedeutung trennt, hat Heine den poetischen Funken seiner Novelle geschlagen. Die Signatur des Tanzes kommt bei ihm in der Tat einer Sprache gleich, die sich jedem Verdacht entzieht, eine »logozentrische« Schrift im Sinne Jacques Derridas zu sein. ² Sie täuscht keine unmittelbare Wahrnehmung der Stimme vor, indem sie sich zu denotierbaren Signifikanten verdichtet, mit deren Aufkommen in Form der Buchstabenschrift bereits Platon den Verlust der Erinnerung befürchtet hat. ³

Die äußeren Bewegungsformen des Tanzes bleiben bei Heine als »Worte einer besonderen Sprache« in erster Linie eine Metapher des Hörens. In ihnen »bleibt diese Metapher rätselhaft«, wie Derrida schreibt, »und verweist darauf, daß der »eigentliche« Sinn der Schrift der einer ersten Metapher ist.« ⁴ Im Hinblick auf Heine ist zu präzisieren, daß sein chiasmischer Signaturbegriff die Metapher einer Handschrift sei, die die sinnliche Lektüre durchkreuzt und trennt. So gesehen bleibt die Signatur notwendig unlesbar. Dennoch gilt der Versuch des Erzählers, die Sprache des Tanzes zu verstehen und also die implizite Rätselhaftigkeit des Hörens, das den Bewegungen der Tänzerin vorausgeht, aus den sichtbaren Formen ihrer Bewegung zu lesen, gilt dieser Versuch der Entzifferung ebendieser Signatur. Die Signatur wird aber nicht im Sinne einer Buchstabenschrift aufgefaßt, sondern mehr im Sinne einer figurativen Identität, die sich in die Bewegung des Körpers eingeschrieben hat. Heines Darstellung des Tanzes bietet die Möglichkeit einer Sprache an, die eine Selbstpräsenz des Subjekts in Formen seiner äußeren Bewegung verspricht, man könnte sagen: eine Signatur des Gestus, eine Tanz-Figur.

Hegel hat diese Darstellungsform in der Einleitung zur *Ästhetik* eine »ideelle Bewegung« genannt: »Diese ideelle Bewegung, in welcher sich durch ihr Klin-

1 G. W. F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, III. Teil, a. a. O., S. 261.

2 Jacques Derrida: *Grammatologie* (*De la grammatologie*, Paris 1967), übersetzt von H.-J. Rheinberger und H. Zischler, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974, S. 16–48.

3 »So hast du [Theuth] jetzt, als Vater der Buchstaben, aus Liebe das Gegenteil dessen gesagt, was sie bewirken. Denn diese Erfindung wird den Seelen der Lernenden vielmehr Vergessenheit einflößen aus Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittelt fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden.« [Platon: *Phaidros*, 275a, nach der Übersetzung von F. Schleiermacher]

4 Jacques Derrida: *Grammatologie*, a. a. O., S. 31.

gen gleichsam die einfache Subjektivität, die Seele der Körper äußert, [...].¹ Auch für Hegel ist demnach diese »ideelle Bewegung« im Sinne einer Metapher des Hörens zu verstehen, in ihrem »Klingen« wird der Körper zum Resonanzraum der Subjektivität. Wie aber wäre diese Metapher des Klanges im bewegten Körper nach Hegel zu lesen? Wie wäre sie zu entziffern? In seinem Kapitel über die Einbildungskraft des Geistes spricht Hegel in der *Enzyklopädie* von der »Hieroglyphenschrift«, die analog zur »ideellen Bewegung« räumliche Vorstellungen beschreibt, ebenso »bezeichnet die *Hieroglyphenschrift* die *Vorstellungen* durch räumliche Figuren.«²

Das Lesen dieser Hieroglyphenschrift, als ein Lesen räumlicher Figuren in Bewegung, ist nun nach Ansicht Hegels ein von allen akustischen Inhalten abgelöster Akt: »das hieroglyphische Lesen«, schreibt er, ist »für sich selbst ein taubes Lesen und ein stummes Schreiben.«³ Dieses »Lektüerverhalten« wäre etwa dem Versuch des Erzählers vergleichbar, der das »getanzte Rätsel« in der Form einer bewegten Signatur zu entziffern sucht. Demgegenüber setzt nun Hegel die »Buchstabenschrift«, nämlich diejenige Zeichenform, in der der Text über den Tanz verfaßt ist, und der seinerseits die Bewegung der Signatur beschreibt. Diese »*Buchstabenschrift* hingegen [bezeichnet] *Töne*, welche selbst schon Zeichen sind. Diese besteht daher aus Zeichen der Zeichen, und so, daß sie die konkreten Zeichen der Tonsprache, die Worte, in ihre einfachen Elemente auflöst und diese Elemente bezeichnet.«⁴ Die Tatsache, daß die Buchstabenschrift alle Klänge bereits in Form von Zeichen oder Chiffren von Klängen notiert, hat für die Lektüre dieser Buchstabenschrift zur Folge, daß sie jede Unmittelbarkeit zum Klang verliert.⁵

Was sich in der Hieroglyphenschrift niedergeschlagen hat, nämlich der Klang der Stimme als Voraussetzung zu ihrer Bewegung, bleibt im Zeichen der Buchstabenschrift notwendig stumm. Sie hat den Klang als Zeichen des Klanges dem Lesen sichtbarer Zeichen dienstbar gemacht und somit die ursprüngliche Stimme daraus gelöscht. Versucht man nun – in Anwendung Hegels auf die Wahrnehmungsproblematik des Heineschen Textes⁶ – die Hieroglyphenschrift als

1 G. W. F. Hegel: *Ästhetik*, III, Einleitung, in: *Werke in 20 Bänden*, a. a. O., Bd. 14, S. 256.

2 G. W. F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, a. a. O., S. 273.

3 G. W. F. Hegel: ebd., S. 277.

4 G. W. F. Hegel: ebd., S. 273.

5 Dieser Umstand ist es auch, den Derrida dem Logozentrismus geschriebener Sprache vorwirft, nämlich daß das nichtphonetische Moment der Schrift die Bewegung zwischen Geist und Stimme unterbinde: »Sie [die Schrift; d. V.] benimmt den Atem, macht in der Wiederholung des Buchstabens die geistige Schöpfung steril und beraubt sie im Kommentar oder in der *Exegese* ihrer Bewegung.« [Jacques Derrida: *Grammatologie*, a. a. O., S. 47]

6 Heine hat Hegel gegenüber allerdings Vorbehalte geäußert, die in diesem Zusammenhang nicht übersehen werden dürfen. So spricht Heine in seinen *Geständnissen* von seinem Manuskript »über die Hegelsche Philosophie«, das er in Paris dem Feuer übergeben habe [VI,1, 477]. Grund für die Vernichtung dieses Werkes sei unter anderem die Unübersetzbarkeit von Hegels Abstrakta in die französische Sprache gewesen [VI,1, 473]. Heine, der während seiner Berliner Studienzeit Hegel-Kollegen besucht hat, bemängelt insbesondere Hegels »verklausulierte« Sprache: »Ehrlich gesagt,

formgewordener Klang in der Buchstabenschrift zu lesen, dann ergibt sich ein Defizit an akustischer Information, die für das Nichtverstehen des »getanzten Rätsels« konstitutiv ist. Hegel beschreibt diesen Sachverhalt wie folgt: »Die erlangte Gewohnheit tilgt auch später die Eigentümlichkeit der Buchstabenschrift, im Interesse des Sehens als ein Umweg durch die Hörbarkeit zu den Vorstellungen zu erscheinen, und macht sie für uns zur Hieroglyphenschrift, so daß wir beim Gebrauche derselben die Vermittlung der Töne nicht im Bewußtsein vor uns zu halten bedürfen.«¹ Dieser »Umweg durch die Hörbarkeit«, dies muß für das Verständnis Hegels nochmals hervorgehoben werden, ist ein Umweg über »die Töne, welche selbst schon Zeichen sind« und damit sichtbare Chiffren des Klanges. In der Tat liest, wer Töne schon als Zeichen von Tönen sieht, die Musikalität und Stimmhaftigkeit des Tanzes – nach Maßgabe der Definition Hegels – als »Hieroglyphenschrift«: Sein Lesen ist »taubes Lesen« und sein Schreiben »ein stummes Schreiben«.

Und eben dies geschieht auch in der Lektüre der bewegten Signatur. Wo die Bewegungsspur des Tanzes eine Metapher der Stimme und der Musik ist, die tanzend in eine bewegliche Schriftsprache überträgt, was erinnernd zu hören ist, da wird die beobachtende Wahrnehmung dieser Signatur zur Lektüre einer Hieroglyphenschrift, die aus sichtbaren Zeichen des Tanzes ein Bewußtsein der ihm zugrunde liegenden Klänge zu gewinnen sucht.² Die so gelesene Signatur ist »taubes Lesen«.

Der Tanz kann seinerseits als Medium der Erinnerung gelten, als sichtbare Signatur wird er aber zum tonlosen Zeichen im Dienste des Gedächtnisses. Die so geschriebene Signatur ist »stummes Schreiben«. Novalis hat diese Form

selten verstand ich ihn, und erst durch späteres Nachdenken gelangte ich zum Verständnis seiner Worte. Ich glaube, er wollte gar nicht verstanden sein, und daher sein verklauulierte Vortrag [...]» [VI,1, 471]. Wie sehr aber Heine auf diesem »Tanzboden der Philosophie« [VI,1, 480] gerade die sprachliche Form der Dialektik erlernt hat, steht außer Frage. Jean Pierre Lefebvre hat Heines widerspruchsvolles Verhältnis zu Hegel besonders in der individualisierten Übernahme des mändrierenden Sprachstils gesehen, wenn er in seiner Studie feststellt: »Der Hegelschen Verklauulierung entspräche die Heinesche poetische Mystifikation, in der das gemeinsame Spiel der Sprache, der Bilder, der Symbole, der Rhythmen und Harmonien, kurz, der poetischen Effekte, die revolutionäre Aussage des Autors und seiner Komplizen maskiert.« [Jean Pierre Lefebvre: *Der gute Trommler. Heines Beziehung zu Hegel*. (Aus dem Französischen von P. Schöttler), in: *Heine-Studien*, hrsg. v. J. A. Kruse, Hoffmann und Campe, Hamburg 1986, S. 194f.] Über Heines Beziehung zu Hegel vgl. ferner Wolfgang Heise: *Zum Verhältnis von Hegel und Heine*, in: *Heinrich Heine. Streibar Humanist und volksverbundener Dichter*, herausgegeben von K. W. Becker et al., Weimar 1972, S. 225-254; ferner Georg M. Friedländer: *Heinrich Heine und die Ästhetik Hegels*, ebd., S. 159-171; Eduard Krüger: *Heine und Hegel. Dichtung, Philosophie und Politik bei Heinrich Heine*, in: *Monographien Literaturwissenschaft* 33, Scriptor, Kronberg/Ts. 1977; Manfred Windfuhr: *Heine und Hegel. Rezeption und Produktion*, in: *Internationaler Heine-Kongreß*, herausgegeben von M. Windfuhr, Hoffmann und Campe, Hamburg 1973, S. 261-280]

1 G. W. F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, a. a. O., S. 277.

2 Den Zusammenhang von Synästhesie und Wahrnehmung der Hieroglyphenschrift in der romantischen Ästhetik erhellt Johannes Harnischfegers Studie: *Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E. T. A. Hoffmann*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1988, S. 224-235.

hieroglyphischer Zeichen – die gleichzeitig »hörbaren und sichtbaren Worte« – »Wortfiguren« oder »Figurenworde« genannt. In ihnen sollte es möglich sein – wie in Heines Signatur des Tanzes –, in »Figuren sprechen und schreiben« zu können, »und Worte vollkommen plastisieren und Musiciren« zu lernen.¹ Heine hat diese »Idealfiguren« Novalis' allerdings dahingehend erweitert und differenziert, daß er in seiner Darstellung der Signatur zeigt, wie das beschriebene Hören zur enigmatischen Figur werden kann, die jede Hörbarkeit des Geschriebenen durchkreuzt. Diese Supplementarität schreibenden Hörens und tauben Lesens gehört zum Charakterzug von Heines Signatur des Tanzes und entzieht dadurch der Signatur des Tanzes jene Stimme, von der sie vorgibt, sie lesbar zu machen.

Heine hat diese Supplementarität von Tönen, die »selber nur unsichtbare Signaturen sind«, und der »sichtbaren Signatur« von »Farben und Gestalten« in seiner Novelle wiederholt thematisiert. So auch in der Befremdung, in der das tanzende Subjekt seine Identität erlebt, wenn es sich im Spiegel des anderen Tänzers erblickt:² Hier ist das Andere ein dumpfer Resonanzboden der eigenen Identität. Heine stellt diese Befremdung aber auch dar, wenn er die Identität des Tanzenden, wie im *Atta Troll*, den Blicken und dem Gelächter über die äußere Form zur Schau stellt; hier ist die Form nur ein Zerrspiegel der Idee. Die Signatur des Tanzes vermittelt beides zueinander: die äußere Form zur Idee ebenso wie das Sichtbare zum Unsichtbaren und das Gedächtnis zur Erinnerung. Und als solche konstituiert sich die Funktion der Signatur nur in der Vermittlung von Beziehungen, die in ihr »verklausuliert« sind. Diese Verklausulierung verschließt den Sinnen den Zugang zum Inneren der Signatur.

Für das Verständnis der Signatur des Tanzes ist die Tropologie der Sinne konstitutiv,³ doch sie dekonstituiert die Wahrnehmung mit derselben Tropologie, mit der sie geschrieben und gelesen, kodiert und entziffert wird. Nicht zuletzt gegen Hegels »verklausulierten Vortrag« hat Heine in den verschiedenen Darstellungen des Tanzes den Versuch unternommen, zur ironischen Transkription seiner eigenen Texte zu gelangen. Im Begriff der Signatur realisiert er überdies sein Vorhaben, das er in seiner Reiseschrift *Die Stadt Lucca* angekündigt hat. In deren Einleitung wirft er die Frage nach der Lesbarkeit seiner Texte dadurch auf, daß er sie als Funktion der hieroglyphischen »Signatur« darstellt.

1 Novalis: *Aus den Freiburger Naturwissenschaftlichen Studien 1798/99*, in: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, herausgegeben von H.-J. Mähl und R. Samuel, Hanser, München 1978, Bd. 2, S. 458, vgl. ferner die Einleitung zu *Die Lehrlinge zu Saïs*. Vgl. dazu Liselotte Dieckmann: *The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism*, in: *Comparative Literature*, vol. VII/1, 1955, S. 306–312.

2 Vgl. Kap. Heine: Begegnung auf Distanz.

3 Umberto Eco weist darauf hin, daß die Suche nach den Korrelationsregeln in den Signaturen einer rhetorischen Logik der Substitution folgt: »Die Theoretiker der Signaturen glauben, im festen Vertrauen darauf, daß die Signaturen existieren, Ähnlichkeiten zu entdecken, die in Wahrheit mittels komplexer rhetorischer Relationen erst von ihnen gesetzt werden.« [Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation (I limiti dell'interpretazione, 1990)*, aus dem Italienischen von G. Memmert, Hanser, München, Wien 1992, S. 91.]

Nur wenige Jahre nach Champollions Entzifferung der ägyptischen Hieroglyphen im Jahre 1822 beginnt Heine seine narrative Reise in Form dieser hieroglyphischen Signatur: Im ironisch verbrämten Gespräch über die zeitgenössische Naturphilosophie, das der Erzähler mit den Eidechsen des Apennins geführt habe, sei ihm das Geheimnis der Signatur eröffnet worden. Auf dem Schwanz des Reptils nämlich meint der Erzähler die »ewigen Hieroglyphen« [II, 480] zu lesen, die zeitlos zeichenhaft und doch stets unlesbar von der Lesbarkeit der Welt künden. Darin, heißt es, habe er die Geschichte der »stummen Natur« erfahren, deren Schlüssel diese kleinen Tiere signaturhaft auf ihrem Rücken tragen und darin »gleichsam die geheimen Annalen der Natur aufbewahren«. Walter Benjamin hat solche Signaturen der Zeit eine »allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte« genannt: »Auf dem Antlitz der Natur steht ›Geschichte‹ in der Zeichenschrift der Vergängnis.«¹

Es ward mir so innig zu Mute bei den kleinen Wesen, die gleichsam die geheimen Annalen der Natur aufbewahren. Sind es etwa verzauberte Priesterfamilien, gleich denen des alten Egyptens, die ebenfalls naturlauschend in labyrinthischen Felsengrotten wohnten? Auf ihren Köpfchen, Leibchen und Schwänzchen blühen so wunderbare Zeichenbilder, wie auf ägyptischen Hieroglyphenmützen und Hierophantenröcken.

Meine kleinen Freunde haben mich auch eine Zeichensprache gelehrt, vermittels welcher ich mit der stummen Natur zu sprechen vermag. [...] O Natur! du stumme Jungfrau! wohl verstehe ich dein Wetterleuchten, den vergeblichen Redeversuch, der über dein schönes Antlitz dahinzuckt [...]

Ich habe von meinen hieroglyphenhäutigen Naturphilosophen noch manches andere Geheimnis erfahren; aber ich gab mein Ehrenwort, nichts zu enthüllen. Ich weiß jetzt mehr als Schelling und Hegel. [II, 478f.]

Auch hier ist Synästhesie die Schlüsselfigur der Heineschen Signatur. Wer freilich diese Signaturen zu lesen verstünde, der wäre in der Lage, versichert die Einleitung, »mit den Klängen seiner Leier den Tempelberg oder die Berliner Linden zum Tanzen [zu] bringen« [II, 477]. Eine Bewegung aus Klang, die den Blicken einmal mehr nichts anderes enthüllt als die stumme Signatur des Tanzes.

1 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980, Bd. I,1, S. 353.

5. NIETZSCHE

Tanzenkönnen mit den Füßen, mit der Feder

Nietzsche hat seine Leser zum Tanzen gebracht. Er hat, wie wohl kein anderer, Bücher geschrieben, »welche Tanzen lehren« und die in ihrer quecksilbrigen rhetorischen Stilistik »ein Gefühl von übermüthiger Freiheit hervorbringen, wie wenn der Mensch sich auf die Fussspitzen stellte und vor innerer Lust durchaus tanzen müßte«. ¹ In der rhetorischen Dynamik seiner Texte hat Nietzsche sein philosophisches Denken festgehalten. Mit einer tänzerischen Sprache meint er ein philosophisches Denken vorführen zu können, das Werte dynamisch umwertet, insofern sie sprachlich konstituiert sind, und das heißt für Nietzsche: nicht moralisch, sondern rhetorisch. So lassen sich Philosophie und Rhetorik in Nietzsches Texten als Einheit verstehen.

Insbesondere als *Denker auf der Bühne* ² hat Nietzsche einer Gewohnheit literarischen Ausdruck gegeben, »im Freien zu denken, gehend, springend, steigend, tanzend«, und dabei die großen Wertfragen als eine Choreographie beweglicher Figuren in Szene zu setzen: »Unsere ersten Wertfragen, in Bezug auf Buch, Mensch und Musik, lauten: ›kann er gehen? mehr noch, kann er tanzen?‹« [V,2,296] Mit Nietzsche beginnt daher das, was er selbst eine *Fröhliche Wissenschaft* genannt hat: ein unendlicher Kommentar zur Konstitution von Wissen, ein philosophisches Glossar, das die Werte rhetorisch und Rhetorik ihrerseits als bewegliche Topologie begreift. Freilich ist hierbei zu fragen, ob – und vor allem: wie – diese gedankliche Bewegungsfreiheit in Nietzsches Texten die Werte in ihrer rhetorischen Valenz verfügbar hält, in ihrer eigenen Figuralität logisch konzipiert und damit, als Bedingung ihrer »Wissenschaftlichkeit«, auch intersubjektiv überprüfbar ist.

An dieser Stelle möchte die vorliegende Studie einhaken. Nietzsches Tanz mit der Schreibfeder muß, wie er selber eingesehen hat, seinen Lesern – und nicht zuletzt den Analytikern unter ihnen – zum Rätsel werden. Ein Rätsel zumal für fachlich festgelegte Leser, weil seine Texte sich oftmals auf der Schwelle zwischen Literatur und Philosophie bewegen und diese Trennung überdies wieder-

1 *Menschliches, Allzumenschliches I*, § 206 [IV,2,172]. Nietzsches Texte werden nach der *Kritischen Gesamtausgabe (KGA)*, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, Berlin/New York 1967f. zitiert und im Text durch Angaben in eckigen Klammern mit Band und Seitenzahl bezeichnet.

2 Vgl. Peter Sloterdijk: *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.

holt parodieren. Die traditionelle Scheidung der Nietzsche-Rezeption in literarische und philosophische Leserschaft liegt in der Einschätzung des Stellenwerts von Nietzsches philosophischer Rhetorik begründet.¹ Erst die unlängst geleistete Wiederaufnahme Nietzsches ins gemeinsame Gespräch von Philosophie und Literaturkritik hat den Bann über die vormals beschworene »Gefahr Nietzsche« aufgehoben und dafür die problematische Relation von Philosophie als Textwissenschaft und Literaturkritik als philosophischer Theorie offenbart. Wo heute interdisziplinär gedacht und geschrieben wird, findet Nietzsche seine Leser – und im Pluralismus der Postmoderne womöglich auch die methodische Gelassenheit, alter wie neuer »Unübersichtlichkeit« zu begegnen. Über Jürgen Habermas hinaus, der in seinem *Diskurs der Moderne* »Nietzsche als Drehscheibe« der Debatte um postmoderne Theoriebildung bezeichnet hat, wäre zu fragen, inwiefern postmodernes Denken mit Nietzsche nicht überhaupt die Bewegung des Brechens und Umwendens ist?²

Wie aber konstituiert sich nun Bewegung in Nietzsches Texten, und wie kann die Analyse der Figuralität des Tanzes im speziellen dazu dienen, seine Texte als Durchquerung des Hiatus zwischen Literatur und Philosophie zu lesen? Es ist in der Tat ein weiter Weg vom Tanzen zum Sprechen, weiter ist es nur vom Tanz zum Schreiben als einer Art rhythmischen Denkens. Den Anspruch freilich, daß »Denken gelernt sein will, wie Tanzen gelernt sein will, als eine Art Tanzen ...« [VI,3, 103], hat Nietzsche in seiner philosophischen Rhetorik nie aufgegeben. Daß der Tanz aber auch in der geschriebenen Sprache wiederkehren muß, ist für Nietzsches Denken geradezu unabdingbar, wenngleich es schwer zu lernen, geschweige denn analytisch zu interpretieren ist.

Man kann nämlich das Tanzen in jeder Form nicht von der vornehmen Erziehung abrechnen, Tanzenkönnen mit den Füßen, mit den Begriffen,

1 Vgl. Jörg Villwock: *Die Reflexion der Rhetorik in der Philosophie Friedrich Nietzsches*, in: *Philosophisches Jahrbuch*, Freiburg und München 1982, Jg. 89, S. 39-55; und ders.: *Metapher und Bewegung*, in: *Frankfurter Hochschulschriften zur Sprachtheorie und Literaturästhetik*, herausgegeben von D. Kimpel, P. Lang, Bern/Frankfurt a. M. 1983.

2 Vgl. Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, zwölf Vorlesungen, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1985. Ferner die amerikanische Debatte in: Clayton Kaelb (Hrsg.): *Nietzsche as Postmodernist. Essays Pro and Contra*, State University of New York Press, New York 1990, sowie die französische Diskussion in: *Nietzsche aujourd'hui*, Centre Culturel International de Cérisy-la-Sale, Paris 1972, Bd. 10/18, (2 Bde.), auszugsweise wiedergegeben in: Werner Hamacher (Hrsg.): *Nietzsche aus Frankreich*, Ullstein, Frankfurt a. M./Berlin 1986. Zur Kritik von Habermas an die Adresse Nietzsches sowie der postmodernen Theoriebildung, das aufklärerische Projekt der Moderne unvollendet gelassen zu haben vgl. Ernst Behlers *Nachwort: Dekonstruktion und Hermeneutik*, in: ders.: *Derrida – Nietzsche, Nietzsche – Derrida*, F. Schöningh, München u. a. 1988, S. 147-168; und David E. Wellbery: *Nietzsche – Art – Postmodernism: A Reply to Jürgen Habermas*, in: *Nietzsche in Italy*, herausgegeben von Th. Harrison, Stanford University 1988, S. 77-104; sowie Henk Manschot: *Nietzsche und die Postmoderne*, in: *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, herausgegeben von D. Kamper und W. v. Reijen, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1987, S. 478-498.

mit den Worten; habe ich noch zu sagen, dass man es auch mit der Feder können muss, – daß man schreiben lernen muss? – Aber an dieser Stelle würde ich deutschen Lesern vollkommen zum Räthsel werden... [VI,3, 104]

Daß das Lesenkönnen und Enträtseln von Nietzsches Texten etwas damit zu tun haben könnte, die Choreographien ihrer Schreibbewegungen und -tänze nachzuzeichnen, darauf hat Alan D. Schrift in seiner Studie über die Interpretierbarkeit von Nietzsches Texten hingewiesen.¹ Darin liegt ein erzieherisches Moment, das einer Art von Lesenlernen gleichkommt. Als eine notwendige Voraussetzung für jede pädagogische Empfänglichkeit wird der Tanz ja seit jener von Platon in den *Nomoi* geäußerten Lehre angesehen, »ein Mensch von guter Erziehung« müsse auch »gut und schön zu tanzen verstehen«.²

Diesem thematischen Aspekt des Tanzes bei Nietzsche haben erstaunlicherweise ungleich mehr französische und amerikanische als deutsche Leser ihre Aufmerksamkeit zugewendet. Kaum ein Leser Nietzsches kommt um die Erfahrung herum, daß dieses Nachschreiben von Denk- und Schreibbewegungen gewissermaßen auch ein Um-Schreiben und Um-Formen der choreographischen Strukturen nach sich zieht und der Text durch die Lektüre eigentümlich verändert wird. Gewiß wird diese Erfahrung textueller Verformbarkeit nur undogmatischer Lektüre zuteil, die sich auf solche Veränderbarkeit einstellt. Sie dürfte der Erfahrung des Tänzers beim Vollzug einer Choreographie entsprechen: Kein Tanz ist zweimal derselbe, so wenig, wie eine Lektüre sich identisch wiederholen läßt.

Wie der Tänzer die Choreographie als Tanz realisiert, wollen auch Nietzsches Texte im Akt des Lesens getanzt sein. Das hieße vielleicht, Lesen zu lernen, wie Nietzsches Texte tanzen können. Insofern ist die Erfahrbarkeit des Tanzes von der Erziehung des Lesens nicht abzurechnen. Nicht bei der wissenschaftlichen Lektüre von Texten und besonders dann nicht, wenn es sich um die Lektüre von Werken eines Autors handelt, der mit zunehmender Autonomisierung seines Denkens periodisch den Puls seiner eigenen Werke gefühlt und darin den Selbst-Wi(e)derspruch, »das selige Sich-Widersprechen, Sich-Wieder-hören« [VI,1, 24] gesucht hat.³

Die These Philippe Lacoue-Labarthes, die Auseinandersetzung Nietzsches mit der rhetorischen Dynamik in seinen Basler Vorlesungen habe eine »unterirdische und kaum sichtbare Bewegung« ausgelöst, die das gesamte Werk dezentriert habe, indem es »zu zerbrechen beginnt oder, genauer, langsam dem

1 Alan D. Schrift: *Nietzsche and the Question of Interpretation. Between Hermeneutics and Deconstruction*, Routledge, New York, London 1990, S. 73, 115ff.

2 Platon: *Nomoi*, in: *Sämtliche Werke*, nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers herausgegeben von K. Hülser, Insel, Frankfurt a. M. 1991, Bd. 9, S. 117.

3 Als eigentliches Stilprinzip hat Beda Allemann Nietzsches »Denken in Widersprüchen« bezeichnet und darin vor allem den »von Nietzsche ausgehenden Zwang des dichterischen Prinzips zur Selbstkonfrontation« gesehen. [Beda Allemann: *Nietzsche und die Dichtung*, in: *Nietzsche. Werk und Wirkung*, herausgegeben von H. Steffen, Göttingen 1974, S. 45-64, zit. S. 51/63]

eigentlichen Bereich des Werks entgleitet«,¹ diese These läßt sich, was die Sprache des Tanzes anbelangt, im Werkkontext belegen. Die vielfachen thematischen Reprisen der frühen Rhetorikvorlesungen in Nietzsches Spätwerk lassen es wohl angemessen erscheinen, wie Philippe Lacoue-Labarthe von einem »großen Umweg« seiner Philosophie zu sprechen.² Dieser Umweg, der von den Vorlesungen zur griechischen Rhetorik über das Feld der dynamischen Theorie bis zur Idee der multiplen »Willen zur Macht« reicht und sich im Tänzer *Zarathustra* auf Schritt und Tritt wiederfindet, ist für Nietzsches Werk in dem Maße konstitutiv, wie die Struktur des Werkes dadurch auch – durch seine wiederholten Anläufe zu einer begrifflichen Einformung der Bewegung in Sprache – permanent neu formuliert wird. Jene Basler Begegnung mit der *dynamis* der rhetorischen Rede zeitigt ihre Wirkung *ex post* als permanente Arbeit an der Umformung sprachlicher Fundamente des Wissens.

Es führt kein direkter Weg vom Tanzen zum Schreiben. Danach muß sich auch das Vorgehen dieser Untersuchung richten: Ausgehend von Nietzsches Erläuterungen zur rhythmischen Artikulation der Sprache nach Maßgabe des Leibes, wie er sie in seinen Basler Rhetorikvorlesungen ausgeführt hat, wird auch seine Tragödienschrift nach der ursprünglichen Differenz von Logos und Melos der Tanzgebärde zu untersuchen sein. Die dabei aufgeworfene Frage nach dem philosophischen Begriff der Bewegung aus differenziellen Momenten wird in einem theoretischen Parcours durch Nietzsches Philosophie der Dynamik zu erschließen sein, wie sie aus den Fragmenten seiner nachgelassenen Schriften zu rekonstruieren ist. Der Umweg von einer rhythmischen Rhetorik zu einer Rhetorik dynamischer Figuren, bestehend aus Disjunktionen und Verschiebungen, soll hier zur Debatte gestellt werden und schließlich dazu überleiten, die dynamische Sprache der »Bewegung aus Distanz« zu untersuchen, wie sie im *Zarathustra* praktiziert wird. Hier wird ein tropologisches Phänomen der gebrochenen Gebrochenheit rhetorischer Figuren zu diskutieren sein, das als »fraktale Rhetorik« bezeichnet werden soll.³ Die vorgeschlagene Lektüre von Nietzsches Werk geschieht am Leitfaden einer thematischen Untersuchung von Bewegung und Tanz und soll hermeneutische Formen der Interpretation, d. h. der Kohärenzerwartung, mit dekonstruktiven Prozessen, d. h. der Unterminierung von Kohärenzerwartung, verbinden.

1 Philippe Lacoue-Labarthe: *Der Umweg (Le Détour)*, Paris 1971), in: *Nietzsche aus Frankreich*, herausgegeben v. Werner Hamacher, Ullstein, Frankfurt a. M./Berlin 1986, S. 82. Der These, daß, was fragmentarisch geschrieben, deshalb nicht notwendig auch fragmentarisch gedacht sein müsse, sondern für die immanente Bewegung des Denkens spreche, ist auch Rüdiger Schmidt in seiner Dissertation »Ein Text ohne Ende für den Denkenden« nachgegangen. [Rüdiger Schmidt: »Ein Text ohne Ende für den Denkenden«. *Zum Verhältnis von Philosophie und Kulturkritik im frühen Werk Friedrich Nietzsches*, in: *Monographien zur philosophischen Forschung*, Forum Academicum, Königstein/ Ts. 1982, Bd. 219, S. 3 und 199]

2 Philippe Lacoue-Labarthe: *Der Umweg*, a. a. O. S. 75–110.

3 Zum Begriff der »fraktalen Rhetorik« vgl. Kap. Fraktale Figuren des Tanzes.

Die Sprache des Tanzes – Basler Vorlesungen zur Rhetorik des Leibes

Die Verbindung von Tanz und Sprache wird in der Vorlesungsreihe über griechische Metrik, Rhythmik und Rhetorik, die Nietzsche zwischen 1870 und 1876 an der Basler Universität hält, zur Frage der rhetorischen Stilistik und begründet fortan seinen dynamischen Sprachbegriff.

In seiner *Vorlesung zur Rhetorik* vom Sommer 1874 nennt Nietzsche, im Anschluß an Aristoteles, die Wirkung der Sprache eine *δύναμις*, die er mit »Kraft« übersetzt.¹ Von dieser Dynamis sagt Nietzsche, sie übertrage ausschließlich den Gestus des Überzeugens (*πίθᾶνόν*), die Art und Weise, zu den Dingen sich (ästhetisch) zu verhalten, und gleiche am ehesten einer musikalischen Potenz wie derjenigen des Rhythmus. Um aber diese musikalische Kraft der Rede zu vernehmen, sei vornehmlich den Akzentuierungen, Kontraktionen und Detraktionen zu folgen, die die artikulierte Sprache auf dem Weg durch ihre Intervalle, ihre Rhythmen und Tempi weise. Das Wesen des sprachlichen Rhythmus ist daher sein *ictus*, der Schritt, als der nicht zunächst die Melodie, sondern der akzentuierende Übergang von Hebung (*ᾄσις*) zu Senkung (*θέσις*) im sogenannten *νοῦς* verstanden wird. Noch lange bevor er zum Einmaleins der Versschule wird, gilt dieser *ictus* als gleichursprüngliche Initialbewegung von Sprache und Tanz. Es handelt sich um eine ursprüngliche Gemeinsamkeit von Sprache und Bewegung, oder wie Steffen Stelzer schreibt, um einen ersten »Übergang«, um eine Bewegung des Übergehens, um eine Sprache des Übergangs.²

Insbesondere in seiner *Vorlesung zur Griechischen Rhythmik* vom Wintersemester 1870/71 legt Nietzsche großen Wert darauf, den Ursprung sprachlicher

1 Friedrich Nietzsche: *Vorlesung zur Rhetorik*, Sommer 1874, in: *Nietzsches Werke*, Leipzig 1912, Bd. 18 (Philologica II), S. 249. Auf diese Ausgabe wird im folgenden bei Philologica zurückgegriffen. Auskunft über die streckenweise wörtliche Aneignung von Gustav Gerbers *Die Sprache als Kunst* (1871) in Nietzsches Rhetorik-Vorlesungen gibt Anthonie Meijers Studie: *Gustav Gerber und Friedrich Nietzsche. Zum historischen Hintergrund der sprachphilosophischen Auffassungen des frühen Nietzsche*, in: *Nietzsche-Studien*, De Gruyter, Berlin, New York 1988, Bd. 17, S. 369–390. Vgl. ferner: Anthonie Meijers/Martin Stingelin: *Konkordanz zu den wörtlichen Abschriften und Übernahmen von Beispielen und Zitaten aus Gustav Gerber: Die Sprache als Kunst (Bromberg 1871) in Nietzsches Rhetorik-Vorlesung und in ›Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne‹*, in: *Nietzsche-Studien*, a. a. O., S. 350–368. Eine eingehende Untersuchung von Nietzsches musikalisch-rhythmischer Stilistik in der Basler Vorlesungsreihe gibt Joachim Goth: *Nietzsche und die Rhetorik*, in: *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, Niemeyer, Tübingen 1970, Bd. 5.

2 Steffen Stelzer: *Der Zug der Zeit. Nietzsches Versuch der Philosophie*, in: *Monographien zur philosophischen Forschung*, Bd. 166, A. Hain, Meisenheim am Glan, 1979, S. 5. Stelzer geht es in seiner Untersuchung vor allem um die Beziehung zwischen Nietzsches Rhythmusbegriff und der Bewegung des spekulativen Satzes in Hegels »Sprachdenken«.

Rhythmisierung aus dem griechischen Verständnis des Tanzes zu entwickeln. Im griechischen Chorgesang finde die sprachliche Artikulation ihren Halt vornehmlich im physischen Rhythmus des tanzenden Körpers. »Wichtiges Gesetz, daß der Takt ursprünglich in der *Orchestik* lag: der Sänger regelte sich selbst durch den Tanz (der kein Wirbeltanz war, sondern ein schönes Gehen). Bei ungleichem Takte entsprechen natürlich auch mehrfache *κινῆσεις* der Tanzenden.«¹ Diese rhythmische Artikulation des Körpers ist das eigentliche *ποῦς*, es ist der tanzende Fuß, der den Chorgesang leitet. »Das Bezeichnen mit dem Fuße stammt aus der Orchestik: im schweren Takttheil setzte der Tänzer den Fuß nieder → *ποῦς* Takt.«² Dieser physische Takt wiederum besteht aus der sich ergänzenden Doppelbewegung von Arsis und Thesis, einem Begriffspaar, das auch für die hörbare Ordnung der Sprachmelodie entsteht, deren Kontinuum vom metrisierenden »Fuß« in der zerklüftenden Bewegung des Schrittes gespalten und gezählt wird. »Beim Gehen und Tanzen zuerst den Fuß in die Höhe, dann nieder ↑ ↓; es sind zwei *Linien*.«³ Die tänzerische Elementarbewegung des *ποῦς* besteht aus zwei reziproken Kurven, Vektoren oder Linien, denen die sprachliche Artikulation folgt, sie akzentuiert, in ihnen atmet. Noch immer bezeichnet die Metapher vom »Versfuß« mit Hebung und Senkung die Kürze des Sprungs nebst der Länge des Aufruhns; ein leiblicher Tanz, den der Taktstock substituiert.

Damit wird im griechischen Drama der physische Rhythmus zum »sinnlichen Bewegungsstoff«, in dem die Zeit der Bewegung einer sinnlich wahrnehmbaren Form entspricht. Wo der Körper tanzt oder geht, wird die Rhythmik der Bewegung auch in der Sprache vernehmlich: Sie findet sich »in der Silbe, im Tone, im orchestrischen Schema«, wobei »die Bewegung *κίνησις* besteht im Übergang von Ton zu Tone, Silbe zu Silbe, vom orchestischen Schema zum orchestischen Schema.«⁴

Nietzsche, der hier mitunter die antike Vers- und Rhythmustheorie des Aristoxenos von Tarent referiert, nimmt damit die Idee der mimetischen Verwandtschaft von Tanz, Musik und Sprache vorweg, wie er sie in der *Geburt der Tragödie*, später auch in der *Götzendämmerung* postulieren wird, wenn er schreibt: »Der Schauspieler, der Mime, der Tänzer, der Musiker, der Lyriker sind in ihren Instinkten grundverwandt und an sich Eins.« [VI,3, 112] Nur ist auch

1 Friedrich Nietzsche: *Vorlesung zur Griechischen Rhythmik*, Winter 1870/71, in: *Nietzsches Werke*, Leipzig, a. a. O., S. 286.

2 Ebd. S. 271.

3 Ebd. S. 286.

4 Ebd. S. 273. Aus der Bemerkung Nietzsches, die antike Rhythmik sei »nicht aus der Musik, sondern aus dem Tanz her gewachsen«, daß demnach »die rhythmischen Einheiten mit Augen« zu sehen gewesen seien, schließt Stelzer voreilig auf die Lektüre von Nietzsches Texten: »Die Schritte des Tanzes sind also mit Augen hörbar; das heißt es, wenn Nietzsche schreibt: um mich zu lesen, müßt ihr mit den Augen hören. Um die Schritte des Nietzsche'schen Denkens zu fassen, muß der Leser »tanzen« können.« [Steffen Stelzer: *Der Zug der Zeit. Nietzsches Versuch der Philosophie*, a. a. O., S. 59]

zu verstehen, wie in Nietzsches musikalisch verstandener Rhetorik die Möglichkeit eröffnet wird, die eingefrorene Bewegung des Textes in seiner (apollinischen) Form der »objektiven Schriftsprache« [III,3, 46] zu verflüssigen und sie in einer (dionysischen) Tanzsprache zu artikulieren – ein Anliegen, das für Nietzsche schon ganz am Anfang seiner Arbeit an der *Geburt der Tragödie* stand.¹

Erste Formen ästhetisch verstandener Bewegung – und davon ist bereits der junge Nietzsche zur Zeit der Niederschrift seiner *Geburt der Tragödie* überzeugt – entwickeln sich aus dem dionysischen Tanz, der Urform des griechischen Dramas, um erst später in die geformte Wortsprache der attischen Tragödie und des homerischen Epos aufzusteigen.

1 »Die Sprache deutet nur durch Begriffe, also durch das Medium des Gedankens entsteht die Mitempfindung. Dies setzt ihr eine Grenze. Dies gilt nur von der objektiven Schriftsprache, die Wortsprache ist tönend: und die Intervalle, die Rhythmen, die Tempi's, die Stärke und die Betonung sind alle symbolisch für den darzustellenden Gefühlsinhalt. Dies ist zugleich alles der Musik zu eigen. Die größte Masse des Gefühls aber äußert sich nicht durch Worte. Und auch das Wort deutet eben nur hin: es ist die Oberfläche der bewegten See, während sie in der Tiefe stürmt.« [III,3, 45f. (Frühjahr 1870)]

Entfaltung der Tanzgebärde in der »Geburt der Tragödie«

Unumgänglich für das Verständnis von Nietzsches Ästhetik der Bewegung ist ein Rückgriff auf die Kulturgeschichte, den er in seiner ersten publizierten Schrift *Über die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) vorgenommen hat. Es wird zu zeigen sein, daß Nietzsches Gang in die Kulturgeschichte einer genuin ästhetischen Fragestellung nach dem Ursprung von Melos und Logos folgt, die mit der hier diskutierten die innere Thematik des Tanzes als Repräsentationsproblem gemein hat.

Das Tragödienbuch des Jahres 1872, dem wir uns im folgenden zuwenden, liest sich nicht nur wie ein Panegyrikus auf Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks als einer wiedergewonnenen Einheit von Tanz-, Ton- und Dichtkunst,¹ sondern ist darüber hinaus auch ein erster Beleg für Nietzsches Rhetorik des Tanzes als eines subversiven Modus des Philosophierens, wie er später durch den »Tänzer Zarathustra« idealiter verkörpert wird. Nicht umsonst hat Nietzsche sein Vorwort zur zweiten Ausgabe dieser Schrift, das er als *Versuch einer Selbsterkritik* betitelt, mit einem Passus aus dem vierten Buch seines »dionysischen Unholds« enden lassen, nämlich dem Aufruf Zarathustras: »Erhebt eure Herzen, meine Brüder, hoch, höher! Und vergesst mir auch die Beine nicht! Erhebt auch eure Beine, ihr guten Tänzer, und besser noch: ihr steht auch auf dem Kopf!« [III,1, 16; vgl. VI,1, 362]

Nun gilt Nietzsches Tragödienschrift einer Ausfaltung von Tanz und Sprache in die beiden Sphären von Apollon und Dionysos. Bereits der Titel *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* weist ausdrücklich auf ein syngenetisches Produkt aus apollinischem Logos und melodischem Grund, dem dionysischen Melos. Nietzsche geht auf die hellenische Zeit zurück, da die beiden »Kunstwelten des Traumes und des Rausches« [III,1, 22], also die apollinische und die dionysische Kulturerfahrung, erstmals auseinandergetreten sind. Ausgehend vom tiefgreifenden »Schrecken und Grausen«, den die episch gestimmte Welt der Griechen empfunden haben mußte, wenn sie den bacchantischen Tänzern und der dionysischen Musik mit ihrer »erschütternden Gewalt des Tones« gegenüberstand, will Nietzsche den Bau des Logos rekonstruieren, den die griechische Tragödie über den Fundamenten dieses für die späte Kulturform der Griechen so erstaunlichen Dionysoskultes errichtet hat.

Gewiß ist auch einer apollinischen Form der Darstellung, die sich vornehmlich an die bildnerischen Kräfte hält, Musik an sich nicht fremd. »Wenn die Musik scheinbar bereits als eine apollinische Kunst bekannt war, so war sie dies doch nur, genau genommen, als Wellenschlag des Rhythmus, dessen bildnerische Kraft zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde. Die Musik

1 Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1907, Bd. 3, S. 67.

des Apollo war dorische Architektonik in Tönen [...]« [III,1, 29] Weit davon entfernt, in »Musik, in Rhythmik, Dynamik und Harmonie« eine »Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte« [III,1, 30] anzustreben, wie dies im dionysischen Tanz der Fall gewesen sei, habe die apollinische Form den »einheitlichen Strom des Melos« indessen als zu gewaltsam von sich abgewiesen.

Es mag zunächst erstaunen, daß Nietzsche schon zu Beginn seiner Darstellung dieses Konfliktes ganz offen die methodische Absicht äußert, den apollinischen Bau des Logos förmlich zu dekonstruieren, wenn er schreibt: »Um dies zu begreifen, müssen wir jenes kunstvolle Gebäude der *apollinischen Kultur* gleichsam Stein um Stein abtragen, bis wir die Fundamente erblicken, auf die es begründet ist.« [ebd.] Schon in dieser methodischen Absichtserklärung zeichnet sich bildlogisch die Aporie ab, inwiefern die sichtbaren Fundamente auch zu hören wären, die Nietzsche auf dem »melodischen Grund« der griechischen Tragödie zu finden wähnt.

Daraus ergeben sich auch für die Lektüre seines Textes einige Fragen: Ließe sich denn die Schrift über die *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* als Versuch einer Dekonstruktion der apollinischen Form des Logos lesen, um den Geist der Musik darin und daraus zu entwickeln? Wir *fragen*. Wie wäre dann aber der »Geist« der Musik zu denken, wenn nicht als Logos und als begriffliche Rationalisierung der »Fundamente«, auf denen die Tragödie ruht? Und wäre nicht dieser apollinischen »Kopfgeburt« der Tragödienkonzeption Nietzsches die Bewegung des Melos miteinzudenken, die mit dem Tanz einen Leib supponiert, aus dessen dionysischen Regungen eine »Geburt« erst hervorgehen kann? Schon dem Titel der Tragödienschrift, so ist zu vermuten, liegt eine durchweg komplementäre Konzeption von Logos und Melos, von apollinischer Form und dionysischem Tanz zugrunde.

Aber gehen wir, um Antwort auf die verwickelten Fragen zu finden, die Nietzsches Titel im Zusammenhang mit seiner dekonstruktiven Konzeption aufwirft, zuerst der Rolle des Melos nach, wie es sich im dionysischen Tanz offenbart hat, und rekonstruieren dann die logozentrische Form des apollinischen Dramas in der Reihenfolge, wie auch Nietzsche diese Ausfaltung von Tanz in Sprache dargestellt hat.

Zur historischen und ästhetischen Legitimation des Wagnerschen Musikdramas recurriert Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* bekanntlich unter anderem auf die Funktion des Tanzes im frühgriechischen Dionysoskult. Es muß im Rahmen unserer Fragestellung genügen, sich an dieser Stelle auf einige wesentliche Grundzüge zu konzentrieren, in denen die Funktion einer tänzerischen Körpersprache der dramatischen Agenten im griechischen Chor beschrieben werden.

Dazu ist vor auszuschicken, daß der frühgriechische Dionysoskult den heute gängigen Unterschied von Bühne und Publikum nicht kennt; vielmehr vereinen sich im dionysischen Tanz alle beteiligten Choreuten in der sogenannten Orchestra zu gemeinsamem Tanz und Gesang. Auf diesem Vorplatz zum eigentlichen Dionysostempel bildet der rhythmisch bewegte Chor noch eine Einheit

von Rezeption und Partizipation, so daß sich mit Nietzsche sagen läßt, das Geschehen auf der Orchestra habe hier in ursprünglicher Einheit als »dionysischer Boden der Tragödie« [III,1, 91] gedient. Die räumliche Unterscheidung von Orchestra (Handlung) und Skené (Bühnenhaus) ist in dieser chorischen Entwicklungsstufe des Dramas noch ebenso wenig vollzogen wie diejenige von Skené und Theatron (Publikum).

Besonders dieser Dionysoskult, der jeder institutionellen Trennung von Skené, Orchestra und Publikum gegenüber indifferent bleibt, ist denn auch für Nietzsches Begriff der »symbolischen Bewegung« entscheidend. Im dionysischen Tanz, der als symbolisches Geschehen verstanden wird, ist »eine Selbstspiegelung des dionysischen Menschen« [III,1, 56] noch gewährleistet; der Tanz ist hier ein selbstreflexiver Akt der Tanzenden auf die Art und Weise ihres Tanzes. Man muß sich dabei auch vergegenwärtigen, wie Nietzsche in diesem Zusammenhang hervorhebt, »dass das Publicum der attischen Tragödie sich selbst in dem Chore der Orchestra wiederfand, dass es im Grunde keinen Gegensatz von Publicum und Chor gab: denn alles ist nur ein grosser erhabener Chor von tanzenden und singenden Satyrn [...]« [III,1, 55]

Für den historischen Aspekt dieser Erkenntnis erhebt Nietzsche selbst keinerlei Anspruch auf Originalität. Er führt dazu Schlegels Bemerkung an, wonach der griechische Chor als »idealischer Zuschauer« zu bezeichnen sei, insofern er die Idee, die dieser Zuschauer repräsentiert, tatsächlich auch er selber *ist*. Diese klassische Form des Selbstbezuges von Darstellenden und Darstellung nennt Nietzsche »symbolisch«, indem die Darstellenden selbst verkörpern, was sie bezeichnen. Als Voraussetzung gilt dafür die Bestimmung des Darstellungsraumes als eines in sich geschlossenen *locus sacer*. Diesen sieht Nietzsche auch in Schillers Vorrede zur *Braut von Messina* thematisiert, wobei nach Schillers Auffassung die reflexive Funktion des Chors vornehmlich darin besteht, als »lebendige Mauer« aufzutreten, um die ideale von der realen Welt abzuschließen. Der Gebrauch des Chors in der Tragödie sollte bekanntlich dazu dienen, »eine lebendige Mauer [zu] sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren«.¹ In diesem von den Einflüssen der Außenwelt abgesicherten Raum kultischer Darstellung würden die Darstellenden an sich selbst vor allem die Eigenschaft einer symbolischen Repräsentationsfähigkeit durch die Körpersprache des Tanzes erfahren. Der Chor schreite »auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter« einher, und er tue dies »von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in

1 Friedrich Schiller: *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* (Einleitung zu »Die Braut von Messina«), in: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, herausgegeben v. G. Fricke und H. G. Göpfert, München 1958f., Bd. 2, S. 819. Vgl. dazu Dieter Borchmeyer: *Tragödie und Öffentlichkeit – Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*, Fink, München 1973, S. 173f. und Anmerkung, S. 294.

Tönen und Bewegung begleitet«.¹ »Im dionysischen Dithyrambus«, betont hierzu auch Nietzsche, werde der tanzende Mensch »zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt«, ja die ganze »leibliche Symbolik« sei hier nicht nur »die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde«. [III,1, 29f.]

Diese physische Tanzsprache der dionysischen Tänzer zeichnet sich vor allem durch ihren prinzipiell kommunikativen und universellen Charakter aus. In dieser Vorform des Dramas vereinen sich die Tanzenden im Einverständnis über die kommunikative Funktion ihres Tuns und stellen diese kommunikative Funktion wiederum selbst als *societas dramaticorum* dar. Diese kommunikative Geselligkeit im dionysischen Tanz hält so lange an, wie der Tanz von den Tanzenden nicht zu trennen ist und die Choreuten sich selbst repräsentieren in der rhythmischen Bewegung ihrer Körper. Es ist, wie Nietzsche schreibt, »als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre«: »Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen.« [III,1, 25f.] In Gestalt der dionysischen Satyre spielen die Tanzenden ein rauschhaftes Spiel um Individualität und Soziabilität des Menschen und erkennen im Kunstwerk des Tanzes sich selbst gewissermaßen als menschliches Kunstwerk. Erst in der ästhetischen Affirmation des Tanzes in Form dieser symbolischen Ordnung einer »höheren Gemeinsamkeit« versetzen sie sich in die Lage, den physischen Gesetzen der Schwerkraft zu entfliehen und sich jenem Ideal anzuverwandeln, das ihnen als göttliches Traumbild vorschwebt: »Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden.« [III,1, 26] Als Kunstwerk kann sich der Mensch nunmehr in der Eigenschaft begreifen, ununterscheidbar zwischen Tanz und Tänzer zu schweben und damit ineins Objekt und Subjekt der Bewegung zu sein.

In der neueren Nietzsche-Diskussion hat dieser Aspekt der Selbstreflexivität des Tänzers im Tanz besondere Aufmerksamkeit gefunden. Der Tanz wird im Sinne Nietzsches zu einem »ästhetischen Verhalten« gezählt, das sich durch seine selbstreflexive Struktur in besonderer Weise in seiner ästhetischen Autonomie legitimiert.² Er ist – wie sonst vor allem die Sprache – das Material und

1 Friedrich Schiller: *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, ebd.

2 In dieser Selbstbezüglichkeit des Tanzes sieht auch Nicolas S. Humphrey das innovatorische Merkmal von Nietzsches Entwicklungskonzeption der griechischen Tragödie: »Because the dance is the human body, that is, the human being is both subject and object of this art, it is by its very nature physical and more physical. Dance is a self-contained art in that it provides its own material in the human body which is then transformed (überwunden...) in movement.« [Nicolas S. Humphrey: *Heinrich Heine and Friedrich Nietzsche: Dance as Metaphor and Rhetorical Imagery*, Baltimore, Maryland 1987, S. 219] Humphrey stützt sich dabei auf die These John E. Atwells: »Although, as Nietzsche twice says, »it is only as an *aesthetic phenomenon* that existence and the world are eternally justified«, there is something »self-justifying« about dance. For if man is justified by his artistic creation, then he is, as it were, »self-justified.« [John, E. Atwell: *The Significance of Dance in Nietzsche's Thought*, in: *The Midwest Quarterly*, Pittsburg (Kansas) 1984, Vol XXV, Nr. 2, S. 129-147, zit. S. 133]

das Reflexionsmedium dieses Materials zugleich. Als »leibliche Symbolik« besitzt der Tanz wie die Sprache eine kommunikative Funktion, die sich bei jeder sozialen Performanz von selber einstellt.

Nun stellt aber der Tanz, solchermaßen als selbstreflexive Darstellungsform gedacht, den Zeichentheoretiker vor die logische Aporie, eine Differenz zwischen Tanz und Tänzer überhaupt zu denken.¹ In semiologischer Hinsicht wäre die Frage zu stellen, ob es denn ein Zeichen geben könne, das, als *index sui*, Zeichen und Referent in einem sei? Paul de Man hat in diesem Zusammenhang die reziproke Referenzialisierbarkeit von Tanz und Tänzer hervorgehoben, die den Tanz als symbolische Darstellung bestimmt. »Es kann keinen Tanz ohne Tänzer und kein Zeichen ohne Referenten geben«, schreibt er in *Semiotik und Rhetorik*. »Doch andererseits wird die Autorität der Bedeutung, die von der grammatischen Struktur erzeugt wird, völlig verdunkelt von der Zwieschlächtigkeit einer Figur, die nach jener Differenzierung schreit, die sie selber verhindert.«² Diese verhinderte Differenzierung von Tanz und Tänzer ist nach de Man in Nietzsches Darstellung der *dionysischen* Bewegungssprache gerade für den symbolischen Charakter verantwortlich zu machen. Im dionysischen Tanz ist die Trennung von Zeichen und Referent symbolhaft aufgehoben, indem der Tänzer dasjenige bezeichnet, worauf er – sich selber als »Tänzer« tanzend – auch verweist. Im Chor der Tragödie, dem »Symbol der gesamten dionysisch erregten Masse« [III,1, 58], bilden darüber hinaus die Bewegungen des Tanzes mit dem Gesang eine Einheit. Daher repräsentiert der *dionysische* Gesang nicht einen Tanz, sondern ist selbst ein sprachgewordener Tanz, der symbolisch auf den eigenen Rhythmus und die Akzentuierung seiner Darstellung verweist³ – kurz: Er ist getanzte Sprache.

In der *Geburt der Tragödie* sucht Nietzsche immer wieder die Aufmerksamkeit auf dieses entscheidende Moment der Selbstrepräsentation des dionysischen Tanzes und seines Gesangs zu lenken, das dem semiotischen Denken unversehens in Zeichen und Referent zu zerfallen droht. »Durch eine eigenthümliche Schwäche der modernen Begabung sind wir geneigt, uns das ästhetische Urphänomen zu complicirt und abstract vorzustellen. Die Metapher ist für den

1 Die von William Butler Yeats in seinem Gedicht *Among School Children* gestellte Frage »How can we know the dancer from the dance?« löst genau jene Aporie der Ununterscheidbarkeit von Subjekt und Objekt des Tanzes aus, die Nietzsche für die Symbolik der dionysischen Selbstrepräsentation verantwortlich gemacht hat. Alan D. Schrift hat unter Berufung auf Yeats die Ununterscheidbarkeit von Text und Interpretation seinerseits auf die Lektüre von Nietzsches Texten appliziert: »Nietzsche would joyfully affirm that we can't know the dancer from the dance, nor can we rigidly differentiate the interpretation from the text. In its performance, the dancer is the dance, and in the activity of interpretation, the interpretation is the text.« [Alan D. Schrift: *Nietzsche and the Question of Interpretation. Between Hermeneutics and Deconstruction*, Routledge, New York, London 1990, S. 196]

2 Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen von W. Hamacher und P. Krumme, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988, S. 42. Vgl. dazu Andrzej Warminski: *Readings in Interpretation*, in: *Theory and History of Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, Bd. 26.

3 Vgl. dazu Béatrice Commengé: *La Danse de Nietzsche*, Gallimard, Paris 1988, S. 162.

ächten Dichter nicht eine rhetorische Figur, sondern ein stellvertretendes Bild, das ihm wirklich, an Stelle eines Begriffes, vorschwebt.« [III,1, 56] Das Bild substituiert also den Begriff nicht als Metapher, sondern als leiblich-nonverbale Symbolik, indem es die Präsenz des Referenten (hier: den Tanz) prozesshaft und vollständig zur Darstellung bringt. Dem *dionysischen* Tänzer ist sein Gesang demnach nicht Metapher, sondern vielmehr Symbol seines Tanzes. Der dionysische Tanz der Figur ist noch nicht rhetorisch figurativ als vielmehr symbolische Präsenz im beweglichen Bild des tänzerischen Gestus. Sein Tanz und Gesang ist das »stellvertretende Bild«, das er dem Begriff des Tanzes substituiert, aber immer so, daß der Sänger mit dem, was ihm »vorschwebt«, verschmilzt. Anders ausgedrückt: Der dionysische Sänger *ist*, was er singt, indem er sein Singen *tanzt*. Dies im Gegensatz etwa zum homerischen Rhapsoden, »der mit seinen Bildern nicht verschmilzt«, sondern sie »mit betrachtendem Auge ausser sich sieht« [III,1, 57]. Es ist dieser (im übrigen um nichts weniger komplizierte) symbolische »Prozess des Tragödienchors«, den Nietzsche das »dramatische Urphänomen« nennt: »Sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Charakter eingegangen wäre.« [ebd.] Der dionysische Chor der griechischen Tragödie agiert deshalb nach Nietzsche immer symbolisch, er »besingt« nicht – wie der Apolliniker – den Tanz, sondern er singt, indem er tanzt. Er impliziert den »als-ob«-Charakter in der Wirklichkeit seiner Darstellung und geht, wenn er sich verwandelt, in das Andere seiner selbst ein. Daß dies nie als Zustand, sondern immer nur als Prozeß denkbar sein kann, steht hier außer Frage. Der Prozeßcharakter der symbolischen Handlung steht für ihn im Zentrum der eigentlichen »Action«.

Erst mit der Trennung von Orchestra und Skené im Verlauf des Übergangs von chorischen zu dramatischen Aufführungsformen tritt der Repräsentationscharakter von Tanz und Gesang vermehrt in den Vordergrund. Indem Tanz und Gesang auseinandertreten, begeben sie sich in ein Verhältnis der Repräsentation. Sie erzeugen aus diesem Repräsentationsverhältnis das, was Nietzsche den »apollinischen Schein« nennt, nämlich die Funktion der dramatischen Darstellung, eine »Traumerscheinung«, für ein Publikum zu *repräsentieren*. Die apollinischen Darsteller wollen nicht länger sein, was sie darstellen, sondern sie re-präsentieren für andere als sich selbst, was sie in Form ihrer Handlung auf der Skené erzeugen. Der Tanz tritt damit aus dem Prozeß der symbolischen Präsenz in die Sphäre der dramatischen Re-Präsentation.

Nietzsche markiert in diesem Übergang nachdrücklich die Schwelle von dionysischer und apollinischer Darstellungsform. Der Übergang von Orchestra zur Skené entspricht demjenigen von dionysischer zu apollinischer Darstellungsform. Während der dionysisch erregte Satyrchor die Vision des Dionysos aus der Realität seines Tanzes heraus gebiert, erzeugt ihn das apollinische Drama als objektivierte Traumvision auf der Skené. Was die dionysischen Tänzer als Realität ihrer selbst entwerfen, steht den apollinischen Schauspielern in traumartiger Vision gegenüber. »Während uns die Orchestra vor der Scene immer ein Räthsel blieb, sind wir jetzt zu der Einsicht gekommen, dass die Scene sammt

der Action im Grunde und ursprünglich nur als *Vision* gedacht wurde, dass die einzige »Realität« eben der Chor ist, der die Vision aus sich erzeugt und von ihr mit der ganzen Symbolik des Tanzes, des Tones und des Wortes redet.« [III,1, 58f.]

Hat sich das dionysische Satyrspiel aber erst einmal zum eigentlichen Bühnendrama entwickelt, tritt der Eindruck von Handlung aus einer doppelten Funktion ihrer Darstellung hervor: hier die Selbst-Präsenz des chorischen Tanzes, dort die Re-Präsentation des darzustellenden Traumgeschehens in der objektivierten Form der Szene. »Demgemäss erkennen wir in der Tragödie einen durchgreifenden Stilgegensatz: Sprache, Farbe, Beweglichkeit, Dynamik der Rede treten in der dionysischen Lyrik des Chors und andererseits in der apollinischen Traumwelt der Scene als völlig gesonderte Sphären des Ausdrucks aus einander.« [III,1, 60]

Die doppelte Funktion von Präsenz und Repräsentation entspricht genau der Beziehung, die dionysischen Melozentrismus und apollinischen Logozentrismus zueinander vermittelt. Was einerseits der Symbolik des Tanzes die Deutlichkeit einer apollinischen Sprache verleiht, löst die Festigkeit des Logos von der anderen Seite durch tänzerische Dynamik der Rede wieder in jenen »bacchantischen Taumel« auf, von dem Hegel gesagt hat, daß an ihm »kein Glied nicht trunken« sei.¹ Die Sprache, wie sie sich im dramatischen Dialog zeigt, scheint nur die transparente Oberfläche einer Kunst zu sein, die auf ihrer natürlichen Seite sich zum dionysischen Tanz hin vermittelt, dessen dynamisches Abbild sich seinerseits in der Geschmeidigkeit des Dialoges widerspiegelt.

Alles, was im apollinischen Theile der griechischen Tragödie, im Dialoge, auf die Oberfläche kommt, sieht einfach, durchsichtig, schön aus. In diesem Sinne ist der Dialog ein Abbild des Hellenen, dessen Natur sich im Tanze offenbart, weil im Tanze die grösste Kraft nur potenziell ist, aber sich in der Geschmeidigkeit und Ueppigkeit der Bewegung verräth. [III,1, 60]

So gebraucht der Schauspieler in der griechischen Tragödie den Dialog im wörtlichen Sinn als *dia-légein*, als transparente Oberfläche seiner Sprache, durch die hindurch seine dionysische Tanznatur sich offenbart. Eine Natur freilich von nur virtuellem Charakter, deren *dynamis* an der Oberfläche der Sprache lesbar wird in Form eines permanenten Scheidungsvorgangs, wo Natur und Abbild voneinander getrennt und auseinandergelegt werden.

Der Schauspieler verwendet diesen besonderen Repräsentationscharakter seiner dramatischen Sprache oder auch »das Apollinische der Maske« [III,1, 61], wie Nietzsche ihn nennt, durch den er zur *persona* des Tragödienspiels wird. Im Dialog nützt der apollinische Sänger die doppelte Funktion seiner Maske – Instrument der Trennung und des selektiven Ausschnitts –, um die für seine

1 Georg W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, a. a. O., S. 44f. Vgl. dazu Kap. *Bewegung – Zur Geschichte einer Definition*.

dramatische Repräsentation bewegter Präsenz »nothwendige Erzeugung eines Blickes in's Innere und Schreckliche der Natur« [ebd.] zu ermöglichen.

Erst durch die Maske hindurch wird sich der apollinische Dia-log der Präsenz des dionysischen Tanzes gewahr, den er in der sprachlichen Mimesis seiner Natur nur zeichenhaft repräsentiert: Immerhin erscheint sie hier »einfach, durchsichtig« und »schön«. Daher erstaunt uns die Sprache des sophokleischen Helden gerade dadurch, wie Nietzsche weiter anführt, daß »durch ihre apollinische Bestimmtheit und Helligkeit [...] wir sofort bis in den innersten Grund ihres Wesens zu blicken wähnen«. [ebd.] Der dionysisch bewegte »Grund« repräsentiert sich an der transparenten »Oberfläche« des apollinischen Dialogs und ist damit die mimetische Inversion der in der Tiefe bewegten Natur, die er erschaut.

Das Medium der Sprache ist gleichsam eine transparente, sprachlich jedoch intransigente Grenze, durch die hindurch die dionysische Präsenz des Tanzes aus der sogenannten »Tiefe« hervorscheint, die die Sprache ihrerseits aus der Metapher der »Oberfläche« kontrastiv generiert. In einer Notiz aus dem Frühjahr 1870 hält Nietzsche dazu fest: »Auch das Wort deutet eben nur hin«, »es ist die Oberfläche der bewegten See, während sie in der Tiefe stürmt.« [III,3, 46]. Mit dieser Naturmetaphorik weist er auf das Repräsentationsverhältnis von Sprache und Bewegung hin: An ihrer Oberfläche manifestiert sich nicht nur die mimetische Inversion von Höhe und Tiefe, sondern auch von semiotischer Wortsprache und symbolischer Bewegung, von Repräsentation und Präsenz.

Beide Sphären aber – die der apollinischen Repräsentation wie die der dionysischen Präsenz – bedürfen vor allem in diesem dramatischen Moment ihres Auseinandertretens der wechselseitigen Beleuchtung dessen, was ihnen im besonderen jeweils fehlt und entgeht. Der apollinische Dialog besitzt Bewegung ohne Präsenz, der dionysische Tanz wiederum Präsenz ohne Sprache. Beide indessen sind, wo sie sich in der Differenz zueinander gegenüberreten, aufeinander angewiesen, um die Vision zu erzeugen, der sie gemeinsam dienen. Was die eine qua Verbalisierung des Tanzes zur Vision führt, findet die andere sprachlos als getanzte Vision. Diese *Vision* des Tanzes – und daraus bezieht die Darstellung Nietzsches von der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* ihre eigentliche Originalität – wird ganz im Bereich einer visuellen Metaphorik entwickelt, die in den lichtvollen Schein apollinischer Sprache die dunkle Vision des Dionysischen einrückt. In der Tat ist damit ein Wechsel des figurativen Modells angezeigt, das Oberfläche und Tiefe, innen und außen gegeneinander hielt. Nietzsche konfiguriert die apollinische Vision dionysischer Präsenz vermittels einer speziellen optischen Inversion:

[...] so erleben wir plötzlich ein Phänomen, das ein umgekehrtes Verhältniss zu einem bekannten optischen hat. Wenn wir bei einem kräftigen Versuch, die Sonne in's Auge zu fassen, uns geblendet abwenden, so haben wir dunkle farbigte Flecken gleichsam als Heilmittel vor den Augen: umgekehrt sind jene Lichtbilderscheinungen des sophokleischen Helden, kurz das Apollinische der

Maske, nothwendige Erzeugungen eines Blickes in's Innere und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes. [III,1, 61]

Der »leuchtende Flecken«, der in der apollinischen Vision von der Einsicht in die dionysische Natur zurückbleibt, entspricht gewissermaßen reziprok den »dunklen farbigen Flecken«, die der aus »grausiger Nacht« kommende dionysische Tänzer von der grellen Überbelichtung apollinischer Sonne zurückbehält. Der dunkelfarbige Fleck im sehenden entspricht dem helleuchtenden Fleck im blinden Feld des Blickes. Daß gerade dadurch eine vollständige Durchdringung des Dionysischen und des Apollinischen jeweils unmöglich gemacht wird, ist der wechselseitigen Bedingtheit von Blindheit und Einsicht zu verdanken, die in Nietzsches Rhetorik trotz allem transparent bleibt. Paul de Man hat vorgeschlagen, solche Visionen des Anderen als eine rhetorische Figur des Mißverstehens zu lesen, wenn sie auf der Unzertrennlichkeit von Einsicht und Blindheit beruhen.

Auch von Nietzsches visueller Metaphorik kann gesagt werden, sie zielt auf diese Unzertrennlichkeit von Dionysos und Apollon ab, bedingt durch den blinden Fleck, den die Einsicht ins Andere zurückläßt. Mit de Man zu sprechen, wäre die Einsicht in die »Natur« des Anderen, insbesondere wenn es dessen musikalische sein soll, von einer Bildlichkeit geprägt, die im Visuellen sich für das Klangliche undurchdringbar erweist: »It singles out as the point of maximum blindness the area of greatest lucidity.«¹ Eben damit operiert auch Nietzsches Rhetorik. Er vergleicht die apollinische Vision des Dionysos mit dem »auf eine dunkle Wand geworfene[n] Lichtbild«, womit der Schauspieler der griechischen Tragödie in den Mythos eindringt, »der in diesen hellen Spiegelungen sich projicirt« [ebd.]. Genaugenommen wäre die apollinische Vision des Dionysos also eine projizierte Spiegelung oder eine gespiegelte Projektion dessen, was sich ihren Blicken unmittelbar entzieht. Wie auch immer gewendet, erscheint die apollinische Vision als erhelltes Abbild einer im Dunklen verbleibenden dionysischen Natur, die dia-logisch erschaut wird. Denn ins Dunkel seiner dionysischen Natur unmittelbar zu schauen ist dem Apolliniker ebenso sehr verwehrt wie dem dionysischen Tänzer die »apollinische Bestimmtheit und Helligkeit« der Sprache zu erlangen.

Dieses Verhältnis ist also durchweg komplementär zu nennen. Als ebenso komplementär erweist sich auch dessen Umkehrung: Wie nämlich die Einsicht ins Helle an der entscheidenden Stelle einen dunkelfarbigen Fleck hinterläßt, so erscheinen in der Dunkelheit an derselben versehrten Stelle leuchtende Flecken, die auf eine Blendung hinweisen. Als Inversion dieses Sachverhaltes verhält sich nun für Nietzsche der apollinische Dialog wie der Blick in die nachtschwarze dionysische Natur, an dem sich der Schau-Spieler blendet, als würde umgekehrt

1 Paul de Man: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Oxford University Press, New York 1971, S. 136.

Dionysos in der apollinischen Sprache gewissermaßen das offene Licht erschauen. Erstaunlich ist in dieser optischen Konfiguration die ausdrücklich therapeutische Beziehung, in die apollinische und dionysische Vision zueinander gesetzt werden. Heilsam sind dem apollinischen Darsteller die farbigen Flecken, die die Einsicht ins Innere der dionysischen Natur geschlagen haben. Verletzten Blickes ist ihm die Projektion, die »im Dialoge auf die Oberfläche kommt« [III,1, 60], ein balsamisches Mittel, das den Schrecken dionysischer Unmittelbarkeit kurieren soll. Tritt umgekehrt der dionysische Tänzer ins Licht der sprachlichen Repräsentation, wie dies in der vollauf entwickelten griechischen Tragödie der Fall ist, wird er darin mit der gleichen Notwendigkeit geblendet und verletzt. Folgerichtig tritt deshalb gemäß Nietzsche die Gestalt des Dionysos im Rahmen der griechischen Tragödie zunächst und zumeist als leidende auf. Aus dieser ältesten aller leidenden Gestalten, die die griechische Tragödie kennt, gehen erst nach und nach jene berühmten mythologischen Figuren wie die des Oedipus und des Prometheus hervor, die alle »nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysos sind« [III,1, 67].

Gäbe es eine therapeutische Wirkung der griechischen Tragödie, so müßte sie mit Nietzsche in der Einsicht in die Verletztheit aller dionysischen Natur liegen.¹ Denn diese scheint, wo sie spricht, an der sprachlichen Form zu leiden, in der die Natur des dionysischen Tanzes geblendet an die Oberfläche der dramatischen Darstellung tritt. Wo der rhythmisch wie melodisch ungebundene Tanz des dionysischen Chors an die Oberfläche der apollinischen Sprachform auftaucht, zeigt der Bühnendialog der Tragödie alle Anzeichen jener Entfremdung, die Sigmund Freud mit der Formel vom »Unbehagen an der Kultur« bezeichnet hat. Peter Sloterdijk, der dem Auftritt des »Denkers auf der Bühne« in Nietzsches *Geburt der Tragödie* nachgegangen ist, hat darin die Domestizierung der Bewegung im Medium der sprachlichen Kontemplation gesehen und den damit verbundenen »Zwang zum apollinischen Kompromiß« gegeißelt, der sich mit der Vorrangstellung des Scheins kulturgeschichtlich durchgesetzt habe. Auf der Bühne als »apollinischer Haltevorrichtung« könne nach Sloterdijk nunmehr »auch das Unmögliche an die Oberfläche gehoben werden – vorausgesetzt, es unterwirft sich den apollinischen Anführungszeichen, das heißt dem Zwang zur Artikulation, zur Symbolisierung, zur Entkörperung, zur Repräsentation. Ohne Anführungszeichen keine Aufführungsrechte.«² Wer so argumentiert, in-

1 Vgl. dazu Keith M. May, der in seiner Untersuchung über den *Geist der Tragödie* vor allem die Bedeutung der Darstellung des Leidens hervorhebt, die in der Tragödienkonzeption Nietzsches als Selbstzweck gedacht worden sei und ohne jede Katharsisfunktion auskomme. [Keith M. May: *Nietzsche and the Spirit of Tragedy*, St. Martin Press, New York 1990, S. 14] Demgegenüber sieht Veit Thomas in der *Geburt der Tragödie* eine Erhöhung des Leidens durch die Einsicht in die »Genese der ästhetischen Intention«. [Veit Thomas: *Die Bedeutung des Leidens für den Menschen. Nietzsches Leidenskonzept einer tragischen Moderne*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 20, Bd. 251, P. Lang, Frankfurt a. M. u. a. 1988, S. 17]

2 Peter Sloterdijk: *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, S. 54.

throniert in der Tat definitiv Apollon als den »Herrscher des Gegensatzes zu seinem Anderen«¹ und kassiert dabei die Kräftedifferenz zwischen Dionysos und Apollon, zwischen Melos und Eidos, Bewegung und Betrachtung ganz zugunsten einer vermeintlichen Allmacht sprachlicher Repräsentation.

Nietzsches Konzeption vom Ursprung der Tragödie arbeitet indessen mit einer komplementären Form der Therapie, in der die heilsame Kraft der einen sich jeweils als Symptom in der anderen Kraft repräsentiert. In der griechischen Tragödie mit ihrer »ungeheuren, das ganze Volksleben erregenden, reinigenden und entladenden Gewalt« sieht Nietzsche den »Inbegriff aller prophylaktischen Heilkräfte, als die zwischen den stärksten und an sich verhängnisvollsten Eigenschaften des Volkes waltende Mittlerin« [III,1, 130]. In ihrer Funktion als Vermittlungsort von Bewegung und Betrachtung dient die – wie auch immer idealisierte – griechische Tragödie gewissermaßen als Therapeutikum jenes Schnittes, den sie im Verlauf ihrer »Geburt« mit der Trennung von dionysischer Präsenz der Bewegung und apollinischer Repräsentation der Sprache eigens hervorgebracht hat. Dies gelingt ihr in dem Maße, als sie in der Lage ist, zwischen das universale Geltung erheischende Melos von Rhythmus und Tanz und der »dionysisch empfänglichen« Zuhörerschaft die Gleichnisfunktion des Mythos einzufügen und in dessen Als-ob-Charakter der Darstellung eine Analogie zwischen Präsenz und ästhetischem Schein zu stiften. »Die Tragödie«, so Nietzsche, »stellt zwischen die universale Geltung ihrer Musik und den dionysisch empfänglichen Zuhörer ein erhabenes Gleichnis, den Mythos, und erweckt bei jenem den Schein, als ob die Musik nur ein höchstes Darstellungsmittel zur Belebung der plastischen Welt des Mythos sei.« [ebd.]

Mit der an sich trügerischen Vorgabe, der Tanz diene nur der Erzeugung des notwendigen Scheins innerhalb der dramatischen Repräsentation, wird in Wirklichkeit die dionysische Lust zur Bewegung auf der Bühne bedenkenlos freigestellt. »Dieser edlen Täuschung vertrauend darf sie [die Tragödie; d. V.] jetzt ihre Glieder zum dithyrambischen Tanze bewegen und sich unbedenklich einem orgiastischen Gefühle der Freiheit hingeben, in welchem sie als Musik an sich, ohne jene Täuschung, nicht zu schwelgen wagen dürfte.« [ebd.] Der ästhetische Schein des Tanzes ist für die therapeutische Funktion der Tragödie deshalb unverzichtbar, weil er die Komplementarität der beiden Kunstkkräfte von Dionysos und Apollon erst darstellbar macht und damit den Tanz als Erzeuger von Schein, den Schein wiederum als Erzeuger des Tanzes komplementär zur Geltung bringt. Mit Norbert Bolz in die Sprache der neuen Medien übersetzt, ließe sich demnach sagen, der Tanz markiere »die Schnittstelle, das *interface* von Apollinischem und Dionysischem«.²

Von der rhythmischen Verausgabung erwartet Nietzsche nicht nur eine berausende, sondern auch eine therapeutische Wirkung. »Wenn die richtige Spannung und Harmonie der Seele verloren gegangen war«, erinnert er in *Die*

1 Peter Sloterdijk: a. a. O., S. 56.

2 Norbert Bolz: *Theorie der neuen Medien*, Raben, München 1990, S. 41.

fröhliche Wissenschaft, »mußte man tanzen, in dem Tacte des Sängers, – das war das Recept dieser Heilkunst.« [V,2, 117] Seiner Natur nach ist der dionysische Tanz dem Rausch nah verwandt, und eben daraus treibt der Takt des Sängers seine therapeutische Wirksamkeit hervor. Der Tanz artikuliert sich in symbolischer Gebärdensprache, wobei der »dithyrambische Dionysosdiener« bei seiner Ausübung sowohl den gesitteten Gang wie auch das Sprechen in Konventionen verlernt und deshalb »nur von Seinesgleichen verstanden« werden kann [III,1, 30].

Das Wesen des dionysischen Tanzes stellt Nietzsche somit in »die Analogie des Rausches« [III,1, 24]; der »dionysische Schwärmer« erinnert – von den babylonischen Bacchanalen bis zu den Veitstänzen des Mittelalters – an einen Menschen, der unter dem Einfluß starker Narkotika steht [III,1, 24–31]. Der dithyrambische Tanz, »jener scheußliche Hexentrank aus Wollust und Grausamkeit«, wird deshalb nicht umsonst als Pharmakon verstanden, das sowohl Heilmittel wie auch tödliches Gift sein kann. Rainer Nägele hat in seiner beispielhaften Studie *Drinking the Witch's Brew: Nietzsche and the (K)Nots of Resentment* darauf hingewiesen, daß die widersprüchliche Ökonomie des Pharmakons dem gleichen Widerstand, ja demselben Wider-Willen zu gehorchen scheint, den auch dionysische und apollinische Identität voneinander trennt.¹ Der Tanz dient dabei als Pharmakon, als Heilmittel und Narkotikum für eine ursprünglich gespaltene Identität. In ihm paaren sich »Wollust und Grausamkeit« zu einer heilsamen, wenngleich auch scheidenden Mischung. Nietzsche verhehlt in diesem Zusammenhang auch nicht, daß dieses Narkotikum des Tanzes, das dem dionysischen Schwärmer zu glühendem Leben verhilft [III,1, 25], seitens der sich gesund Wahnenden als Krankheit erscheinen muß, ohne freilich zu ahnen, »wie leichenfarbig und gespenstisch eben diese ihre ›Gesundheit‹ sich ausnimmt.« [ebd.]

Im Tanz manifestiert sich also beides: rauschhafter Ausdruck dionysischer Identitätserfahrung und therapeutisches Medium apollinischer Spaltung in eins.² Um sich die therapeutische Seite des Tanzes anzueignen, beansprucht die

1 Rainer Nägele: *Drinking the Witch's Brew: Nietzsche and the (K)Nots of Resentment*, in: ders.: *Reading after Freud, Essays on Goethe, Hölderlin, Habermas, Nietzsche, Brecht, Celan, and Freud*, Columbia University Press, New York 1987, S. 91–111; die deutschsprachige Fassung publiziert in: *Der Wunderblock*, 1985, Bd. 13, S. 28–45 unter dem Titel *Nietzsches Hexentrank: Ressentiment, Identität und Verneinung*.

2 In seiner Untersuchung über *Die Mimesis in der Antike* geht H. Koller der therapeutischen Funktion von Tanz und Musik in der griechischen Ausdruckslehre nach. »Die Homöopathie der Musik«, so Koller, »mußte dem bei den Pythagoreern ausgeprägten Sinn für die Immanenz außerordentlich willkommen sein, ja vielleicht darf man sogar so weit gehen, zu sagen, die Immanenz des Geistigen sei überhaupt am Tanz und an der Musik zum entscheidenden Erlebnis geworden, wenn wir bedenken, daß der Begriff der Mimesis als ›Äußerung, ›Form- und Fleischwerdung‹ des Geistigen wohl das Zentrum pythagoreischen Denkens geworden ist.« [H. Koller: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, in: *Dissertationes Bernenses* I,5, A. Francke, Bern 1954, S. 130] Die therapeutische Dimension der Musik und des Tanzes sieht auch Koller in der Formimmanenz des Geistigen beim mimetischen Sich-Ausdrücken des Körpers in Bewegung.

griechische Tragödie den Tanz für die Erzeugung des Scheins und wirft der dithyrambischen Bewegung die Zügel des Rhythmus über. Im zweiten Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* äußert sich Nietzsche in einem Exkurs zu dieser therapeutischen Funktion des Rhythmus, die sich dem Zwang zur Imitation und seiner Verlockung zur Mimesis verdankt:

Der Rhythmus ist ein Zwang; er erzeugt eine unüberwindliche Lust, nachzugeben, mit einzustimmen; nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selber geht dem Tacte nach, – wahrscheinlich, so schloss man, auch die Seele der Götter! Man versuchte sie also durch den Rhythmus zu zwingen und eine Gewalt über sie auszuüben: man warf ihnen die Poesie wie eine magische Schlinge um. [V,2, 116]

Dieser Tanz in den Fesseln der Poesie steht hier noch ganz im Bann des apollinischen Anspruchs auf bildnerische Form und sprachrhythmische Ordnung. Die Poesie ist dabei in ihrer sublimierenden Funktion libidinöser Kontrolle durch das Wort noch durchweg apollinisch gedacht, als besäße sie – die apollinische Repräsentantin des Leibes – noch immer dessen dionysische Natur. Darin lebt auch das anhaltende Erbe aristotelischer Denkart fort, die »Nützlichkeit« der Poesie in ihrer Fähigkeit zu sehen, eine affektive Reinigung zu bewirken, wofür sie auch den Rhythmus als dionysisches Therapeutikum instrumentalisieren darf und soll. Nietzsche erkennt demgegenüber gerade in der poetischen Sprache, die sich rhythmisch akzentuiert vorträgt, den dionysischen Tanz wieder, mit seiner ganzen verführerischen Kraft zur mimetischen Bewegung. Seine Umwertung gilt vor allem der Priorität rationaler Kontrolle über den Signifikanten. Immer deutlicher tritt die dionysische Potenz des Tanzes in die Sphäre der Sprache selber ein und läßt den Signifikanten zum Träger der Bewegung werden. Die Gewalt der Poesie über Körper und Seele der Tanzenden geht in den rhythmischen Tanz einer Sprache ein, die nichts weniger als dithyrambisch sein will.

Gleichwohl verbleibt auch in der dichterischen Sprache ein Rest jener dramatisch-rituellen Vorstellung, »nicht nur die eigene Seele, sondern die des bösesten Dämons« durch die rhythmischen Vorgaben seinem Willen zurechtzumachen. Nietzsche sieht eben in diesem Rest von symbolischer Bewegung in der poetischen Sprache den dionysischen Gestus rhetorischer Rede.

Ein solches Grundgefühl lässt sich nicht mehr völlig ausrotten, – und noch jetzt, nach Jahrtausende langer Arbeit in der Bekämpfung solchen Aberglaubens, wird auch der Weiseste von uns gelegentlich zum Narren des Rhythmus, sei es auch nur darin, dass er einen Gedanken als wahrer empfindet, wenn er eine metrische Form hat und mit einem göttlichen Hopsasa daher kommt. [V,2,118]

Aus dem Rhythmus der Rede – gleichsam närrisch – den dionysischen Gestus hervorzutreiben und dabei jenen »göttlichen Hopsasa« zu empfinden, der im

Gedanken eine unüberwindliche Lust erzeugt, nachzugeben und miteinzustimmen, dies wäre mit Nietzsche eine »fröhliche Wissenschaft« zu nennen. Eine solche Wahrnehmung der Sprache setzt insbesondere voraus, die körperliche Präsenz des Textes und der Rede in ihrer mimetischen Funktion des Signifikanten immer mitzudenken. Hier hat für Nietzsche bereits jene Umkehr der Sprache zur Musik eingesetzt, die in seinen späteren Dithyramben und für den Text des *Zarathustra* zur treibenden Kraft geworden ist. Die »große Vernunft« des Leibes, wie sie im *Zarathustra* ihre Auferstehung zelebriert,¹ kehrt in der bewegten Präsenz des Textes als einer tanzenden Körperlichkeit in den Bereich der apollinischen Ordnung zurück. Diese Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik wäre im Sinne Nietzsches nur denkbar als eine Rückkehr des Melos und Rhythmos dionysischer Tänze in der Materialität der Sprache im Text. Hier wäre mit Peter Sloterdijk wohl zu Recht von einer »Sprachwerdung der Physis«² zu sprechen und von einer in Nietzsches Texten praktizierten Stilistik, die sich »dem Satyrspiel des Leibes und der Feder«³ verschrieben hat.

Erst so, als Rhetorik der physischen Präsenz, läßt sich annähernd verstehen, wie Nietzsches Sprachform ein Denken realisiert, das noch Leib – zumal einen tanzenden – in sich hat. Schon in der Tragödienschrift bereitet sich vor, was in Nietzsches *Götzen-Dämmerung* erst voll zum Tragen kommt: die Synthese von Tanz und Sprache in Form einer Stilistik und Rhetorik, die die Bewegung im Denken und am Denken vollzieht: »Tanzenkönnen mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten; habe ich noch zu sagen, dass man es auch mit der *Feder* können muß.« [VI,3, 104] Ein »Schreibtanzen«, der physische Präsenz und semiotische Repräsentation der Bewegung ineins realisieren will.

Wenn hier versucht worden ist, den apollinischen Logozentrismus in Kürze zu rekonstruieren, wie er in Nietzsches *Geburt der Tragödie* in der Komplementarität von Blindheit und Einsicht als der Figur einer Uneinsehbarkeit des melodischen Grundes dekonstruiert wird, so nicht, um nun den dionysischen Tanz als *eigentliches* Resultat dieses Denkens zu feiern und ihn in der melodischen Materialität des Textes zu zentrieren, als vielmehr um die gedankliche Bewegung zu skizzieren, die den ästhetischen Schein der Darstellung konstituiert. Das »ästhetische Phänomen«, als das Nietzsche die Geburt der Tragödie darstellt, erweist sich als Genese einer Spaltung, die Tanz und Sprache, Bewegung und Beobachtung, Präsenz und Repräsentation auseinandertreibt. Diese dynamische Spaltung dramatisiert stets aufs neue die Wahrnehmung von Text und Rede in der Komplementarität von Logos, Rhythmos und Melos.

Nietzsches Text inszeniert die Geburt der Tragödie als Repräsentationsproblem des Geistes. Er setzt an den Ursprung seiner Geschichte der Tragödie die Dramaturgie einer Spaltung, durch die der ästhetische Schein gewissermaßen

1 Vgl. Christiaan L. Hart Nibbrig: *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1985, S. 13 und S. 70ff.

2 Peter Sloterdijk: *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, a. a. O., S. 140.

3 Peter Sloterdijk: ebd., S. 125.

das Licht der Welt erblickt. Indem die Präsenz des Tanzes von ihrer sprachlichen Repräsentation geschieden wird, setzt Nietzsches Text eine *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* in Szene, die sich als Geschichte dieser »ursprünglichen Spaltung« lesen läßt. Eine sokratische »Hebammenkunst der Gedanken«, die nicht zuletzt für den ästhetischen Schein des Tanzes in Sprache konstitutiv ist.

Zur Geburt der Tragödie gehört für Nietzsche mithin die Unmöglichkeit, mit Hilfe der Sprache in das »Ur-Eine« der Musik überhaupt wieder einzudringen, weil dies gerade eine Hintergehung des Logos voraussetzt. Logos und Melos besitzen in diesem Sinn kein gemeinsames Zentrum; sie sind notwendig »dezentriert«. Es erstaunt daher wenig, wenn schon zu Beginn der Tragödienschrift die Suche nach einem gemeinsamen Ursprünglichen der beiden Kunstprinzipien des Dionysischen und des Apollinischen von der Metapher des »Labyrinths« regiert wird. Gemeinsam ursprünglich ist den beiden nichts anderes als die Trennung voneinander im Konstitutionsprozeß der Tragödie. Es wäre deshalb diese Tragödie selbst als das ästhetische Medium zu denken, »um uns in dem Labyrinth zurechtzufinden, als welches wir *den Ursprung der griechischen Tragödie* bezeichnen müssen«. [III,1, 48] Die Tragödie erlangt in diesem Prozeß der Scheidung und der Dezentrierung von Logos und Melos ihre wichtigste Funktion eben darin, in diese ursprüngliche Spaltung von Logos und Melos hinein – auf therapeutische Weise – zu vermitteln. Sie stellt die Heilbarkeit jener Wunde dar, die sie durch eine »ursprüngliche Spaltung« von Melos und Logos im Verlaufsakt ihrer Geburt geschlagen hat, und ist deshalb immer eine therapeutisch vermittelnde Suchbewegung zwischen Tanz und Sprache.

Actio in distans – Rekonstruktion einer Bewegungstheorie

Wie Nietzsche in der Tragödienschrift eine Ästhetik des Tanzes aus der »ursprünglichen Spaltung« von Logos und Melos entwirft, so entwickelt er auch seinen allgemeineren, philosophischen Begriff der Bewegung aus differenziellen Momenten. Allerdings ist hier ein Vorbehalt bezüglich der Einheit des zu diskutierenden Textkorpus angebracht. Spricht man nämlich von Nietzsches »Begriff der Bewegung«, so handelt es sich dabei keineswegs um eine philosophisch definierte und rekurrent verwendete Terminologie. Seine Konzeption der Bewegung besteht vielmehr aus einem weit verstreuten Repertoire von Aphorismen und Glossen zu zeitgenössischen wissenschaftlichen Publikationen, die sich vor allem aus der Basler Zeit, aber auch im Nachlaß der achtziger Jahre finden. Ihre spezifisch literarische Ausformung erhalten diese unterschiedlichen Notizen zur Theorie der Bewegung vornehmlich in der Behandlung des Tanzes im *Zarathustra* sowie in der *Fröhlichen Wissenschaft*.

In unserer Diskussion kann es sich nur darum handeln, Nietzsches verstreute Sentenzen zur Bewegung zu einem dynamischen Muster derart zusammenzustellen, daß daraus die gedankliche Kohärenz seiner theoretischen Begriffsbildung ersichtlich wird, die ihn über Jahre hinweg zu wiederholten Malen zu diesem Thema zurückkehren läßt und physikalische wie literarische Gegenstände immer wieder zu einem gemeinsamen Knoten schürzt: dem Darstellungsproblem von Bewegung im imaginären, sprachlichen Raum.

Ein durchgängiges Merkmal in Nietzsches Konzeptionen imaginärer Bewegung kann zweifellos darin gesehen werden, daß er – unter größtem Mißtrauen gegenüber der tropologischen Struktur von Sprache und Wissen – mit einem Vokabular arbeitet, das Bewegung als Digression, als Übergang über ein Intervall, sei es zeitlicher, räumlicher oder sprachlicher Art, zu beschreiben sucht. Nietzsches Denken überwindet einen Hiatus, wenn er von Bewegung spricht, einen Abgrund gewissermaßen, den er sprachlich herbeiführt, um diesen dynamisch zu überwinden. Er konzipiert eine sprachliche Differenz, über die hinweg Bewegung – und sei es in tanzender Überwindung des Entgegengesetzten, ja des Gegnerischen überhaupt – erst stattfinden kann. Nietzsche hat aus der Distanz die Spannkraft des Denkens bezogen, die die Bewegung zu überbrücken hat. Es gilt im folgenden ein Theorem zu rekonstruieren, das Nietzsche unter dem Stichwort »Distanz als Pathos« oder »Pathos der Distanz« in mannigfachen Variationen jahrzehntelang gedanklich durchgespielt und das er als »die Einübung in umgekehrten Werthschätzungen« verstanden hat; von den ersten Entwürfen bis zu den späten Notaten der achtziger Jahre ist diese Denkfigur umschrieben mit der (Doppel-)Bewegung einer aufreißenden Inversion: In eins mit der Umkehr der Denkrichtung geht es »um die Nothwendigkeit für eine *Kluftaufreißung*, *Distanz*« [VIII,2, 89].

Nietzsches Konzeption der Bewegung liegt *in nuce* bereits in seiner sogenannten »Zeitatomlehre« aus dem Frühjahr 1873 vor. Die entsprechenden Notizen, wie sie aus dem Nachlaß bekannt sind, schreibt Nietzsche anlässlich seiner Auseinandersetzung mit den Vorsokratikern und im Hinblick auf sein Projekt eines *Philosophenbuches* nieder.¹ Es charakterisiert zweifellos Nietzsches philologische Arbeitsweise, daß er diese, wo sie naturwissenschaftliche Aspekte berührt, wiederholt mit der zeitgenössischen Theoriebildung der Physik verglichen hat.² Aus diesem Studium der zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Literatur ist umfangreiches Material hervorgegangen, das Nietzsche in seiner Auseinandersetzung mit der Philosophie der Vorsokratiker verwendet hat.

Wie Anni Anders und Karl Schlechta nachweisen konnten, hat sich Nietzsche bereits in den siebziger Jahren mit den naturwissenschaftlichen Schriften von African Spir, Johann C. F. Zöllner sowie Roger J. Boscowich, nicht zuletzt aber mit Friedrich Mohrs *Allgemeiner Theorie der Bewegung und der Kraft* (1869) intensiv auseinandergesetzt.³ Diese Studien bilden die Grundlage zu einer erkenntnistheoretischen Forschung, die Nietzsche im Rahmen seiner philologischen Arbeit regelmäßig gepflegt hat. Am zeitgenössischen Positivismus, wie er ihn in den naturwissenschaftlichen Werken seiner Zeit vorgefunden hat, setzt Nietzsche den Hebel seiner erkenntnistheoretischen Kritik mechanistischer Beschreibungsmodellen der Bewegung an. Philosophische Erkenntniskritik, die er zuerst in seiner »Zeitatomlehre« entworfen, die er dann bis in die späten Schriften der achtziger Jahre fortgesetzt hat.

Die Notizen aus dem Jahre 1873 enthalten erste Überlegungen und Skizzen zu einer Theorie der »Bewegung in der Zeit«, einer Bewegung, die sich aus der »Wirkung« von Raumpunkten aufeinander ergeben soll. Eine entsprechende Notiz aus dem Frühjahr 1873 hält dazu ein gedankliches Experiment fest, das eng an die Lektüre von Boscowich, Mohr, Spir und Zöllner anschließt und das, stark vereinfachend, dazu dient, Bewegung aus der retroaktiven Wirkung zweier Raumpunkte darzustellen:

-
- 1 Für die Datierung der einzelnen Manuskripte, auf die hier Bezug genommen wird, vgl. Karl Schlechta; Anni Anders: *Friedrich Nietzsche, Von den verborgenen Anfängen seines Philosophierens*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1962, S. 73ff.
 - 2 Nietzsches ausgesprochen naturwissenschaftlich orientiertem Forschungsinteresse im Hinblick auf die Theorie der Bewegung geht Alistair Moles Studie nach: *Nietzsche's Philosophy of Nature and Cosmology*, in: *American University Studies*, Series V, Philosophy, Bd. 80, P. Lang, New York u. a. 1990.
 - 3 Nietzsche entlieh am 28. März 1873 der Basler Universitätsbibliothek unter anderen folgende Werke: Boscowich: *Philosophiae naturalis Theoria redacta ad unicam legem virum in natura existentium* (1759), Mohr: *Allgemeine Theorie der Bewegung und der Kraft als Grundlage der Physik und Chemie* (1869), Zöllner: *Natur der Kometen. Beiträge zur Geschichte und Theorie der Erkenntnis* (1872), Spir: *Denken und Wirklichkeit* (1873, Bd. 1). Zur Gegenüberstellung dieser Werke mit Nietzsches diesbezüglichen Notizen vergleiche Anni Anders und Karl Schlechta: a. a. O., S. 88f. und 118ff.

Bewegung in der Zeit

A B
• •

Raumpunkt A wirkt auf Raumpunkt B und umgekehrt. [III,4, 177]



[Skizze ebd.]

In dieser lapidaren Skizze zur Darstellung seiner Gedanken über die »Bewegung in der Zeit« nimmt Nietzsche ausdrücklich Bezug auf die atomistische Physik des Parmenides, der mit seiner Lehre der unveränderlichen Atom-Kräfte (*δυνάμεις*) über Leibniz hinaus auf die mechanische Theorie des 19. Jahrhunderts fortgewirkt hat. Gegenüber der traditionellen Atomistik betont nun Nietzsche die Funktion der Zeit, in der »jede Wirkung [...] einen Weg zurückzulegen« hat [ebd.]. Anders als Parmenides denkt er die Bewegung infolgedessen nicht ausgehend von festen, unveränderlichen Atomen, sondern ausgehend von »absolut veränderliche[n] Kräfte[n]« [III,4, 180], die aufeinander wirken.

Die Vorstellung von Bewegung ohne die Funktion der Zeit sei nicht anders zu denken als in der Totalität des Raumes, und als solche müßte diese gänzlich bewegungslos sein: »Die ganze Welt in einem Schlage. Dann aber giebt es keine *Bewegung*.« [III,4, 178] Umgekehrt, so setzt Nietzsche das gedankliche Experiment fort, wäre Bewegung ebenso wenig aus der reinen Zeitvorstellung zu gewinnen, denn hiermit verlöre sich die Beziehung zur »Körperwelt«, an die jede Bewegung gebunden ist, wenn sie als »Wirkung« gedacht werden soll. Bewegung wäre demnach erst in dem Maße eine »Funktion der Zeit« zu nennen, wie in ihr die wirkenden »Kraft-Proportionen« räumlich sichtbar werden, und dies heißt für Nietzsche, eine »Übersetzung ins Räumliche« zu leisten [III,4, 180].

Um nicht in der Totalität des einen »Schlages« zu enden, bedarf das vorstellende Denken also zunächst einer »Übersetzung aller Bewegungsgesetze in Zeitproportionen« [III,4, 179], dann aber, um diese Proportionen als ein Nebeneinander zu verstehen, zugleich auch der »Übersetzung ins Räumliche«. Erst in dieser doppelten Übersetzungstätigkeit, worin Nietzsche das »Wesen der Empfindung« sieht, wäre eine dritte Übersetzung, nämlich die »reine Übertragung in eine andere Sprache, in die des Werdens«, denkbar [ebd.].

Gewiß sind hier Anlehnungen an Hegels Konzeption des Bewegungsbegriffs in der *Wissenschaft der Logik* zu finden, doch die Analogien verlieren sich. Nietzsches Vorgehen entbehrt der konsequenten dialektischen Entwicklung. Ihm geht es im wesentlichen um das Problem der »Übertragung«. Jede Bewegung ist für ihn ein Akt der Übersetzung und der Übertragung. Über-Setzung

und Über-tragung aber auch in dem Sinn, daß bei der »Empfindung« von Bewegung ein Moment über den raumzeitlichen Hiatus hinüberwirkt, wobei ebenso Raum in Zeit wie Zeit in Raum »übersetzt« werden muß.

Dieser Hiatus und dessen Überwindung ist für Nietzsches Denken der Bewegung konstitutiv. Jede Wirkung geht in diesem Übersetzungsvorgang durch ein Moment der Wirkungslosigkeit, in dem das Spannungsverhältnis entstehen kann, dem die Bewegung schließlich entspringt.¹ Die raumzeitliche Distanz ist eine *conditio sine qua non* der Bewegung; »also ist«, wie Nietzsche daraus ableitet, »jede Wirkung actio in distans, d. h. durch Springen« [III,4, 180]. Bedingt durch die konstitutive Distanz in Zeitmomenten und Raumpunkten, leitet Nietzsche aus diesem Erkenntnismodell ab: »Keine Bewegung in der Zeit ist stetig«, denn sie erschließt sich erst aus den »Relationen naher und ferner Zeitpunkte«, wobei die Regel gilt, »je größer die Langsamkeit, um so größer die Zwischenräume der Zeit, um so größer das distans«. Wie freilich »eine Wirkung dieser Art in distans möglich ist«, schränkt Nietzsche ein, »wissen wir gar nicht«. [ebd.] Nietzsches »Zeitatomlehre« liegt demnach die Hypothese einer bewegungsnotwendigen Distanz zugrunde, über deren spekulativen Charakter er sich durchaus Rechenschaft gibt, auf die dennoch seine theoretische Rekonstruktion von Bewegung in Zeit und Raum aufgebaut ist.

Ohne die Annahme einer »actio in distans« wäre Bewegung als Wirkungsdimension im Intervall zwischen distinkten Zeitmomenten und Raumpunkten nicht denkbar. Die Hypothese der »actio in distans« ist ein spekulatives Apriori seiner Bewegungstheorie, das mit dem Widerspruch auszukommen hat, dynamische Eigenschaften aus der Wirkung feststehender Punkte abzuleiten.² »Der Zeitpunkt wirkt auf einen anderen Zeitpunkt, also dynamische Eigenschaften vorauszusetzen.« [III,4, 181] »Die Bewegung laboriert an dem Widerspruch«, schreibt Nietzsche, »daß sie nach Raumgesetzen construiert und durch Annahme einer Zeit wieder diese Gesetze unmöglich macht: d. h. zugleich ist und nicht ist«. [III,4, 178] Dabei versucht er diesen Widerspruch zu lösen, indem er das räumliche Nebeneinander in Zeitproportionen, das zeitliche Nacheinander wiederum als »Kraft-Proportionen« ins Räumliche zurückübersetzt.

1 In seiner Vorbemerkung zu *Nietzsche aus Frankreich* überträgt Werner Hamacher diese Bewegungstheorie auf den Text insgesamt und dessen Rezeption, wenn er schreibt: »Diese *distantia actionis*: die Spanne, die sich zwischen dem Wirken eines Textes und seiner grammatikalischen Hypostasierung zum Sein dieses Wirkens auftut, läßt sich weder ausmessen, noch läßt sie sich reduzieren, denn allein dieser Distanz entspringt das Wirken und mit ihm der Text, der sich jeder Bewegung, die sich ihm nähert, in größere Ferne zurückzieht.« [Frankfurt a. M./Berlin 1986, S. 8]

2 Thomas Böning hat in seiner Untersuchung der »Zeitatomlehre« Nietzsches Voraus-Setzung »dynamischer Eigenschaften« vom Gesichtspunkt der analytischen Philosophie als unbewiesenes Apriori kritisiert und daraus gefolgert: »Es steht mithin zu vermuten, daß es sich bei der Annahme des fortwährenden Werdens um die Grund-Voraussetzung des Nietzscheschen Denkens handelt, in deren Lichte die Erscheinungen der Welt allererst ihre Deutung, d. h. ihre Ableitung empfangen.« [*Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*, in: *Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung*, Bd. 20, de Gruyter, Berlin/New York 1988, S. 25]

In diesen wiederholten Prozessen der Übertragung und der Rückübertragung stellt sich natürlich das Problem der Kontinuität von Bewegung. Wie wäre es denn dem vorstellenden Denken möglich, aus den »Fest-stellungen« raumzeitlicher und kategorialer Positionen ein kontinuierliches Werden der Bewegung zu entwickeln?¹ Etwa jenes »ewige und alleinige Werden«, das Nietzsche in seiner Schrift über *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* an der Lehre Heraklits so bewundert hat als »die gänzliche Unbeständigkeit alles Wirklichen, das fortwährend nur wirkt und nicht ist, [...]«, eine so »furchtbare und betäubende Vorstellung«, daß sie nur dem Erdbeben vergleichbar wäre, bei dem man das »Zutrauen zu der festgegründeten Erde verliert«. [III,2, 318] Festgegründet ist in Bewegungslehre des Herakliteers aus der Sicht Nietzsches nichts denkbar. Die Metapher vom Werden kann in dem Sinne auch destruktiv sein, so daß sie das Vertrauen in die feststehende Ordnung des Kontinuums erschüttert.² Die Vorstellung kontinuierlichen Werdens und unablässiger Bewegung bleibt für Nietzsche daher eine konstruierte Bewegung aus Zeitfiguren, die im Nebeneinander aufeinander wirken und sich in der Differenz zueinander aufeinander zubewegen. Mit anderen Worten: Kontinuierlich erscheinende Bewegung gilt ihm als ein Konstrukt von Zeitfiguren, die, über den Hiatus der Distanz, sprungartig aufeinander wirken.³

Die Ordnung der Welt wäre die Regelmäßigkeit der Zeitfiguren: doch müßte man dann jedenfalls die Zeit mit einer constanten Kraft wirkend denken, nach Gesetzen, die wir uns nur aus dem Nebeneinander deuten können. Actio in distans temporis punctum. [III,4, 179]

Bewegung als Fernwirkung aufeinander bezogener Zeitpunkte ist in diesem Zusammenhang ein intellektuelles Produkt der Abstraktion; sie resultiert aus »Zeitfiguren«, die als Nebeneinander *gedeutet* werden. Der Eindruck der Kon-

1 Vgl. dazu Thomas Böning, a. a. O., S. 36.

2 »Darum ist die Metapher vom Werden mit ihren zerstörerischen Folgen keine Metapher unter anderen, sondern sowohl »Ursache« aller anderen zitierten Metaphern als auch »Ursache« der dekonstruktiven Bewegung des gesamten Textes.« [Thomas Böning: *Literaturwissenschaft im Zeitalter des Nihilismus? Paul de Mans Nietzsche-Lektüre*, in: DVJS, 64. Jg, Heft 3, Stuttgart 1990, S. 462]

3 Auch Maurice Blanchot beschreibt in *L'Entretien infini* (Paris 1969) Nietzsches Stil als Bewegung der Differenz: »Nicht als teleologische Homogenität des Werdens, sondern als Werden, sofern »es sich skandiert, sich einzieht«, sich unterbricht und sich, in dieser Unterbrechung, nicht fortsetzt, sondern fort-setzt; woraus zu schließen wäre, daß die Differenz, Zeit-Raum-Spiel, das stille Spiel der Bezüge, »die vielfältige Entbindung, welche die Schrift anleitet, ist [...]«. [S. 62f.] Bewegung wäre nach Blanchot und mit Nietzsche als Pluralität von Differenzen zu denken, oder anders: als kontinuierlich fort-gesetzte Unterbrechung. [Maurice Blanchot: *Nietzsche und die fragmentarische Schrift*, auszugsweise übersetzt v. W. Hamacher, in: Werner Hamacher. (Hrsg.): *Nietzsche aus Frankreich*, Berlin, Frankfurt a. Main 1986, S. 47-73] Zur Konstitution von Kontinuität der Rede durch Unterbrechung vergleiche Hans-Jost Frey: *Unterbrechungen*, Howeg, Zürich 1989, S. 5-7.

tinuität ist demzufolge ein Produkt der deutenden Vermittlung, die Bewegung das Resultat einer Inter-Prætation oder einer Über-Setzung distinkter Zeichen im Sinne der Hermeneutik (*ἐρμῆ-νευσις*). Wie anders wäre sonst Nietzsches Bemerkung in einem späteren Fragment aus dem Jahr 1881 zu verstehen, wenn er dort schreibt, kontinuierliche Bewegung sei lediglich eine menschliche Fiktion auf der Basis interpretatorisch synthetisierter Gegen-Sätze?

Ein continuum von Kraft ist ohne Nacheinander und ohne Nebeneinander (auch dies setzte wieder menschlichen Intellekt voraus und Lücken zwischen den Dingen). Ohne Nacheinander und ohne Nebeneinander giebt es für uns kein Werden, keine Vielheit – wir könnten nur behaupten, jenes continuum sei eins, ruhig, unwandelbar, kein Werden, ohne Zeit und Raum. Aber das ist eben nur der menschliche Gegensatz. [V,2, 447]

Die Vorstellung also, ein kontinuierliches Werden nicht als Zustand, sondern auch als Bewegung begrifflich zu realisieren, bedarf der (menschlichen) Einführung von »Lücken zwischen den Dingen«, der intellektuellen Voraus-Setzung des Gegensatzes von Neben- und Nacheinander, überhaupt des Zwischenraums der Differenz, über deren Umweg Bewegung in der Übertragung und Übersetzung von Zeit und Raum entsteht. Nietzsches Vorstellung der Bewegung entsteht aus dem dynamischen Intervall, das zwischen den verschiedenen Elementen gedacht wird. Nicht diese Elemente selbst interessieren ihn – sie lassen sich von der Bewegung abstrahieren –, sondern die Distanz zwischen ihnen, die Spanne, die sich zwischen verräumlichten Zeitfiguren öffnet; sein Erkenntnisinteresse konzentriert sich gewissermaßen auf die Dynamik der Fuge.

Maurice Blanchot ist in diesem Zusammenhang die Einsicht zu verdanken, Nietzsches dynamischer »Kraft«-Begriff sei von der »Differenz« her zu denken. Nicht daß etwa Kraft die Ursache in Nietzsches Vorstellung der Bewegung abgeben würde, sondern umgekehrt ist es die Differenz, die der Kraft vorausgeht und die sie bestimmt, und zwar dergestalt, »daß die Differenz Bewegung ist, und genauer, daß die Differenz die Zeit und das Werden, in das sie sich einschreibt, determiniert«.¹

Immer setzt, wo von Bewegung die Rede ist, der menschliche Verstand etwas voraus – sei es der Entwurf des Raumes (im Nebeneinander der Raumpunkte für das Auge), sei es die zeitliche Verschiebung (im Nacheinander der »Zeitfiguren«) –, was er benötigt, um es durch Übertragung dynamisch zu verbinden. Nicht die Physis der Elemente bewegt sich in dieser Bewegungslehre, die Elemente sind Nietzsche als Gegen-Stände vielmehr ein gedanklich Entgegen-Gesetztes, dessen objektivierte Fiktion zugrunde gelegt werden muß, um die distanzierende Kraft zwischen ihnen wirksam werden zu lassen. Dieser aus dem Prozeß der Distinktion, der Spaltung und der verstandesmäßigen Unterschei-

1 Maurice Blanchot: *Nietzsche und die fragmentarische Schrift*, a. a. O., S. 62.

dung resultierende Abstand und die Verschiebung dieser gedanklichen Figur in der Zeit generieren Bewegung und sind deshalb immer ein dynamischer Akt der Übertragung.

In Nietzsches sentenzhaftem Spätwerk verbindet sich diese Konzeption der *actio in distans* als einer semiotischen Konstruktion von Zeichen, die sich durch und in der Differenz bewegen, mit der Idee der sogenannten »Willens-Quanta« zu einer theoretischen Einheit. Zugleich formiert sich der Gedanke von der Zeichengebundenheit aller Bewegung immer stärker zu einer scharfen Kritik der mechanistischen Bewegungskonzeption, wie sie damals der wissenschaftliche Positivismus auszubilden begann. Es erweist sich auch hier, daß sich Nietzsches Position jeweils erst dort am deutlichsten ausprägt, wo er sich willentlich gegen etwas abwendet, und daß auch hier sein Begriff der Bewegung an dem stark zu werden beginnt, was Nietzsche zuletzt noch zu überwinden versucht.¹

Es besteht zweifellos eine Verbindung zwischen Nietzsches »Zeitatomlehre« aus der Zeit seiner Basler Arbeiten und seiner späteren Konzeption des »Willens zur Macht« mit ihrem Theorem der »dynamischen Quanten«, insofern beide mit ihrer Kritik an die Adresse der naturwissenschaftlichen Mechanistik einen Diskurs der Bewegung als einer *actio in distans* eröffnen. Nietzsche hat in seinen Notizen der achtziger Jahre stets aufs neue versucht, aus der »Kritik des Mechanismus« seine eigene »Philosophie der Machtquanta« zu profilieren und zu differenzieren. Wenn etwa im Anschluß an die »Kritik des Mechanismus« in der »Zeitatomlehre« Bewegung als ein Überspringen der Distanz zwischen Raum- und Zeitabstraktionen verstanden wird, so gibt in den achtziger Jahren dieselbe Kritik an den »fingierten« Voraussetzungen der mechanistischen Physik Anlaß, das bekannte Theorem der »dynamischen Quanten« zu formulieren:

Phänomenal ist also: Die Einmischung des Zahlbegriffs, des Subjektbegriffs, des Bewegungsbegriffs: wir haben unser Auge, unsere Psychologie immer noch darin.

Eliminieren wir diese Zuthaten: so bleiben keine Dinge übrig, sondern dynamische Quanta, in einem Spannungsverhältniß zu allen anderen dynamischen Quanten: deren Wesen in ihrem Verhältniß zu allen anderen Quanten besteht, in ihrem »Wirken« auf dieselben – der Wille zur Macht nicht ein Sein, nicht ein Werden, sondern ein Pathos ist die elementarste Thatsache, aus der sich erst ein Werden, ein Wirken ergibt ...

die Mechanik formuliert Folgeerscheinungen noch dazu semiotisch in sinnlichen und psychologischen Ausdrucksmitteln, sie berührt die ursächliche Kraft nicht ... [VIII,3, 51]

1 »Die gesamte Philosophie Nietzsches bleibt abstrakt und unverstanden, solange nicht ausgemacht ist, gegen wen sie sich wendet.« [Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, München 1976, S. 13]

In diesem Spannungsverhältnis der »dynamischen Quanta«¹ kehrt Nietzsches früherer Begriff der *actio in distans* in neuer Form wieder. *Actio in distans* kann mit dem rhetorischen Begriff des »Pathos« identifiziert werden und wird hier als Wirkung von dynamischen Quanten auf andere dynamische Quanten verstanden.²

Für unseren Zusammenhang ist es wichtig, den Begriff des »Pathos« als eine rhetorische Funktion der Sprache zu verstehen, insofern Sprache immer *Rhetorik* ist, wie Nietzsche in seiner Vorlesung über Rhetorik festhält. »Es giebt gar keine »Natürlichkeit« der Sprache, an die man appelliren könnte: die Sprache selbst ist das Resultat von lauter rhetorischen Künsten. Die Kraft, welche Aristoteles Rhetorik nennt, an jedem Dinge das heraus zu finden und geltend zu machen was wirkt und Eindruck macht, ist selbst das Wesen der Sprache. [...] Die Sprache ist Rhetorik, denn sie will nur eine *δόξα*, keine *ἐπιστήμη* übertragen.«³ Was Nietzsche hier in Anlehnung an Aristoteles »Kraft« (*δύναμις*) nennt, geht über jene Wirkungskomponente des *movere* hinaus, wie sie in der römischen Rhetorik als Teil der *elocutio* bestimmt worden ist. Was die Schulrhetorik Ciceros und Quintilians zum »sachfernen Pathos« der Rede zählt, insofern es nicht der Natur der Sache angemessen ist (*aptum*), ist für Nietzsche ein dynamisches Moment der Rede, das zum Wesen der Sprache gehört. Ohne die rhetorische Kraft der *dynamis* ist für Nietzsche die Sprache schlechthin undenkbar. Sie gehört zur Wirkungsbedingung aller Rede und ist seiner eigenen Definition gemäß eine sprunghafte Übertragung im Sinne der *actio in distans*. Das *movere* ist deshalb für ihn keine pathetische Verstärkung rhetorischer Performanz, noch kann es sich auf eine »Natürlichkeit« der sprachlichen Form berufen, sondern ist eine konstitutive Funktion (Nietzsche spricht von einer »elementaren Tatsache«) jeglicher Rede.⁴

Aus dieser rhetorischen Bestimmung der Bewegung ist erst Nietzsches Abgrenzung gegenüber der mechanistischen Theorie der Bewegung zu verstehen,

1 Zur Dynamik der Spannungsverhältnisse in Nietzsches Philosophie vgl. Wolfgang Müller-Lauter: *Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*, De Gruyter, Berlin, New York 1971, bes. S. 22f.

2 Über den Zusammenhang von Nietzsches Sprachkonzeption und seinem Theorem der »dynamischen Quanten« gibt Claudia Crawfords Studie *The Beginnings of Nietzsche's Theory of Language* Auskunft [in: *MTNF*, 19, Berlin, New York 1988, S. 87-91]. Die Sprachkonzeption Nietzsches ist auch nach Crawford durch seine Lektüre naturwissenschaftlicher Werke geprägt. Nebst Roger J. Boscowichs *Philosophiae Naturalist Theoria* ist für Nietzsches dynamische Sprachtheorie auch Hermann Ludwig von Helmholtz von Bedeutung, der die in Leibniz' *Monadenlehre* entwickelte Vorstellung ausdehnungsloser Kraftpunkte fortführt [*Über die Erhaltung der Kraft*, (1847); *Über die Wechselwirkung der Naturkräfte* (1854)].

3 Friedrich Nietzsche: *Rhetorik. Darstellung der antiken Rhetorik*, (Sommer 1874), in: *Werke*, Leipzig 1912, Bd. XVIII, III,2, S. 249.

4 Joachim Goth geht in seiner Untersuchung von Nietzsches Rhetorik von der These aus, daß dessen »pejorative(r) Rhetorik-Begriff auf einer Isolierung der »movere«-Bestimmung beruht [...]«. [Joachim Goth: *Nietzsche und die Rhetorik*, in: *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, Niemeyer, Tübingen 1970, Bd. 5, S. 53]

die eine »Wirkung« (ohne dies zu bemerken) mittels einer Semiotik als »Folgerscheinungen« beschreibt, ohne dabei die sprachliche Dimension des dynamischen Kraftbegriffs als einer rhetorischen *actio in distans* auch nur zu berühren.

Die Kritik nun, die Nietzsche dem mechanistischen Begriff der Bewegung entgegenbringt, liegt in einer spezifischen, von ihm immer prinzipiell attackierten Prämisse des Begriffspaares »Ursache-Wirkung« begründet. Diese Prämisse besteht darin, daß Bewegung in die Kategorien von Ursache und Wirkung kausal aufgespalten, der Wirkung eine sinnliche Evidenz und der Ursache ein Tätigkeitssubjekt zugeschrieben wird, dies mit dem Ziel, Bewegung einer Kausalistik einzuverleiben, die sie der Berechenbarkeit aussetzt.

Für Nietzsche liegt die Täuschung nun darin, derartige Kausalitätszusammenhänge als Tatsache vorauszusetzen, statt sie als Interpretation zu betrachten. Eine Trennung von teleologischer und ästhetischer Urteilskraft, wie sie Kant in der *Kritik der Urteilskraft* entwickelt, hat Nietzsche in diesem Zusammenhang bereits vollzogen, er überbietet sie aber noch durch den Nachweis des ästhetischen Charakters jenes teleologischen Urteils selbst.¹ In seiner Untersuchung der »Dynamik der Willen zur Macht« hat deshalb Günter Abel ganz zu Recht betont, der Begriff der »Ursache« sei mit der »dynamischen Auffassung des Willen-zur-Macht-Geschehens« so wenig kompatibel wie teleologische Konzeptionen der Bewegung.²

In der Nietzsche-Rezeption hat diese Entkoppelung des Bewegungsbegriffes (und dem mit ihm verbundenen ontologischen Begriff des Werdens) von den Dispositiven der Ursache und des Ziels in jüngster Zeit zu fruchtbaren Auseinandersetzungen in den verschiedensten Disziplinen der Natur- und Geisteswissenschaften geführt.³

1 Heide Schlüpmann entwickelt Nietzsches ästhetische Opposition gegen den Wissenschaftsoptimismus seiner Zeit aus der Kritik der teleologischen Naturvorstellung Kants und der Aufklärung: »In Kants Vorstellung der teleologischen Natur kann der Ursprung der Sprache begriffen werden; um diesen Begriff auszuführen, bedarf es jedoch der erneuten Reflexion auf das Gebiet der Ästhetik, das Kant mit der Entwicklung der teleologischen Naturvorstellung als abgeschlossenes hinter sich ließ.« Durch die Re-Ästhetisierung der Teleologie habe Nietzsche Kants Trennung von teleologischem und ästhetischem Urteil allerdings nicht überwunden, sondern lediglich rückgängig gemacht. [Heide Schlüpmann: *Friedrich Nietzsches ästhetische Opposition. Der Zusammenhang von Sprache, Natur und Kultur in seinen Schriften 1869-1876*, J. B. Metzler, Stuttgart, 1977, S. 27ff.] Noch im Jahr 1869 hat sich Nietzsche mit dem Gedanken zu einem Dissertationsprojekt mit dem Titel »Zur Teleologie« getragen, das sich Kants dritter Kritik widmen sollte. Diese unvollendet gebliebene Skizze diskutiert Jean-Luc Nancy unter dem Aspekt ihres fiktiven Charakters in seinem Vortrag *La Thèse de Nietzsche sur la Téléologie*, in: *Nietzsche aujourd'hui?*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 10/18, Paris 1973, S. 57-80.

2 Günter Abel: *Nietzsche. Die Dynamik, der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr*, in: *Monographische Texte zur Nietzsche-Forschung*, Bd. 15, De Gruyter, New York/Berlin 1984, S. 129ff.

3 Aus theologischer Sicht hat in jüngster Zeit Thomas Busch Nietzsches Philosophie die Untauglichkeit des Begriffs vom Werden als metaphysischer Fundamentalbegriff attestiert: »Die Unmöglichkeit, angesichts einer konsequent verfolgten radikalen Leugnung des Kausalitäts- und Finalitätsdenkens noch eine begriffliche Bestimmung des Werdens leisten zu können, sowie die

Beide Dispositive der Konzeptualisierung von Bewegung, das kausalitätslogische wie das teleologische, leiden Nietzsche zufolge an der Annahme, (1) Subjekt und Objekt der Bewegung eindeutig unterscheiden zu können und (2) daraus eine konstante Fortsetzung des Bewegungsprozesses herleiten zu können. »Die *Causalitäts-Interpretation*« – dies betrifft in gleichem Maß den frühen wie den späten Nietzsche – gilt ihm wiederholt als »eine *Täuschung* ...« [VIII,3, 67]. Und an anderer Stelle heißt es: » – die Bewegungen sind nicht ›bewirkt‹ von einer ›Ursache‹: das wäre der alte Seelen-Begriff! – sie sind der Wille selber, aber nicht ganz und völlig!« [VIII,1, 15] Seine Kritik des Ursachenbegriffs setzt die Differenz an die Stelle der Ursache, am Ausgangspunkt seiner Dynamik steht das Verhältnis von »Willens-Quanten« aufeinander, und dies wird in Nietzsches Terminologie regelmäßig als »Wirkung« bezeichnet, also: »*actio in distans*, d. h. durch Springen«.

Als Ausgangspunkt der Bewegung denkt Nietzsche in seiner dynamischen Theorie den »Willen zur Macht« demnach nicht die »Ur-Sache«, sondern vielmehr (*sit venia verbo*) den »Ur-Sprung« als dynamische Differenz: »Ich brauche den *Ausgangspunkt* ›Wille zur Macht‹ als Ursprung der Bewegung. Folglich darf die Bewegung nicht von außen her bedingt sein – nicht *verursacht*... Ich brauche Bewegungsansätze und -Centren, von wo aus der Wille um sich greift...« [VIII,3, 66] Versteht man Nietzsches dynamische Theorie aus ihrer eigenen Entwicklungslogik heraus, so wäre der »*Ausgangspunkt*« so wenig wie »Ansatz« und »Zentrum« der Bewegung tatsächlich als Ursache zur Wirkung zu denken, sondern wäre, im Sinne seiner eigenen Definition, als »Spannungsverhältnis zu allen anderen dynamischen Quanten« [VIII,3, 51] zu begreifen, als »Pathos der Distanz«, aus dem sich ein Werden ergibt, und wäre damit ein Moment der Disjunktion. Am Anfang der Bewegung stünde also die Differenz, als anfängliche Disjunktion und als Wirkung von Distinktem aufeinander.

Bewegung, insofern sie als Darstellung diskutiert wird, ist daher für Nietzsche notwendig gebunden an die zeichenhafte Abstraktion von distinkten Elementen, also primär Semiotik, und es ist für ihn daher konsequent, zu sagen: »die Bew[egung] ist ein Wort, die Bew[egung] ist keine Ursache – « [VIII,3, 67]. Sein Einwand zielt auf den Repräsentationscharakter dieser Bewegungssemio-

Schwierigkeit, Bewegung überhaupt zu denken, sofern jeder philosophische Begriff als illegitime Verfestigung gewertet wird, gibt eine Erklärung dafür, warum Nietzsche an einer metaphysischen Präzisierung des Werdens scheitern muß. « Auch Busch verabschiedet deshalb den Begriff des Werdens als konzeptionelle Kategorie und vertritt die These, das Werden habe einen »zentralen Rang in Nietzsches Denkbewegung – als *Metapher*«. [Thomas Busch: *Die Affirmation des Chaos. Zur Überwindung des Nihilismus in der Metaphysik Friedrich Nietzsches*, in: *Dissertationen Philosophische Reihe*, Bd. 6, herausgegeben von B. Sirch, EOS, St. Ottilien 1989, S. 212ff.] Aus naturwissenschaftlicher Sicht hat Alistair Moles Nietzsches Kritik des Kausalitätsprinzips und der Teleologie in Anschluß an Newton, Hume, Leibniz, Boscovich und Kant diskutiert. Mangelnde Empirie und geringe Falsifizierbarkeit seiner Hypothesen hätten, nach Moles Ansicht, Nietzsche nicht davon abgehalten, wichtige Einsichten der modernen Quantentheorie und der Atomphysik voranzunehmen. [Alistair Moles: *Nietzsche's Philosophy of Nature and Cosmology*, a. a. O., bes. Kap. 5-7]

tik, wobei – über der Konventionalisierung und der Gewohnheit im Umgang mit dieser Abstraktion – in der mechanischen Theorie der grundlegend semiotische Charakter ihres Bewegungsmodells vergessen worden sei.

Nietzsches Begriffe der *actio in distans* sowie der »dynamischen Quanta« sind demgegenüber nur als Beschreibungskategorien semiotischer Beziehungen sinnvoll. Deshalb kann er der Diskussion von Bewegung in der mechanischen Physik vorwerfen, sie verwechsle die abstraktlogische Darstellung von Bewegung mit deren sinnlichen Wahrnehmung. In einer kurzen Sequenz aus *Menschliches, Allzumenschliches* übt er am Beispiel der Atomlehre Kritik an der zeitgenössischen Bewegungstheorie, insofern sie in sich zirkulär argumentiere, weil sie Bewegtes immer ursächlich an ein Bewegendes zurückbinde, ohne den fiktiven Charakter dieser Beziehung zu berücksichtigen.

Da fühlen wir uns immer noch zu der Annahme eines »Dinges« oder stofflichen »Substrats«, das bewegt wird, gezwungen, während die ganze wissenschaftliche Procedur eben die Aufgabe verfolgt hat, alles Dingartige (Stoffliche) in Bewegungen aufzulösen: wir scheiden auch hier noch mit unserer Empfindung Bewegendes und Bewegtes und kommen aus diesem Zirkel nicht heraus, weil der Glaube an Dinge mit unserem Wesen von Alters her verknötet ist. [IV,2, 37]

Einmal gespalten in Ursache und Wirkung, wird Bewegung selbst negiert. Ihr wird ein »Substrat« unterlegt, dem die Metaphorik etwas von der sinnlichen Wahrnehmung der Bewegung verleiht, während Bewegung a priori, ohne diese unterschobene Metaphorik des »Dingartigen« weder Bewirktes noch Bewirkendes kennt, sondern, wie Nietzsche in seiner »Zeitatomlehre« festhält, ein Übertragungsphänomen ist. Der Verlaufsakt des Bewegungsgeschehens »ist weder bewirkt noch bewirkend«, ja *causa efficiens* und *causa finalis* fallen zusammen und sind »in der Grundconception Eins« [VIII,3, 67].

Die Schwierigkeit besteht (auch für die Analyse von Nietzsches Bewegungsbegriff) demnach darin, Bewegtes und Bewegendes konzeptuell ineinander zu integrieren: »Bewegtes und Bewegendes können wir nicht zusammen denken, aber das macht Materie und Raum. Wir isoliren.« [VII,1, 5] Die Disjunktion von Ursache und Wirkung, Subjekt und Objekt der Bewegung, die Nietzsche immer wieder kritisch konstatiert, ist primär durch die sprachliche Abstraktion bedingt, die die Vorstellung von Bewegung durch begriffliche Isolation bei gleichzeitiger Differenzierung ihrer Zeichen generiert. »Wir können mit keinem Zeichen eine bewegte Kraft malen, sondern *isoliren begrifflich* 1) die Richtung 2) das Bewegte 3) den Druck usw. In der Wirklichkeit giebt es diese isolirten Dinge *nicht!*« [V,2, 446]

Ins Erkenntniskritische gewendet, nennt Nietzsche diese isolierende Distinktion eine Interpretation semiotischer Relationen, der insbesondere die Gewohnheit entgegenkomme, die sichtbare Welt als *metaphorischen* Geltungsbereich für die Vorstellung von *empirischer* Bewegung zu verwenden. Ein

größeres Fragment aus dem Frühjahr 1888 nimmt die »Zeitatomlehre« des frühen Nietzsche wieder auf und spitzt diese zu einer Kritik des mechanistischen Bewegungsbegriffs zu, wie er ihn in der Diskussion des wissenschaftlichen Positivismus seiner Zeit vorgefunden hat:

Eine Übersetzung dieser Welt von Wirkung in eine sichtbare Welt – eine Welt für's Auge – ist der Begriff »Bewegung«. Hier ist immer subintelligirt, daß etwas bewegt wird, – hierbei wird, sei es nun in der Fiktion des Klümpchen-Atoms oder selbst von dessen Abstraktion, dem dynamischen Atom, immer noch ein Ding gedacht, welches wirkt, – d. h. wir sind aus der Gewohnheit nicht herausgetreten, zu der uns Sinne und Sprache verleiten. Subjekt, Objekt, ein Thäter zum Thun, das Thun und das, was es thut, gesondert: vergessen wir nicht, daß das eine bloße Semiotik und nichts Reales bezeichnet. Die Mechanik als eine Lehre der Bewegung ist bereits eine Übersetzung in die Sinnensprache des Menschen. [VIII,3, 50]

Spricht man hier von Bewegungstheorie, und darum geht es Nietzsche zweifellos, so spricht man vom Problem, den Gegenstand dieser Theorie zu bestimmen. Nietzsche will vor allem für die Differenzierung von Realien und Zeichen sensibilisieren und wirbt dabei letztlich für den Signifikantencharakter von Bewegung, der als einziger ein theoretisches Gespräch auf der Grundlage semiotischer Konventionen erlaubt. Wenn überhaupt in semiotischen Modellen von Ursache die Rede sein kann, so wäre es die Sprache – und nicht die physische Beschaffenheit des Bezeichneten –, die in Nietzsches Modell der Bewegung als Instanz der Disjunktion in Frage kommt. In ihr erst wird Subjekt von Objekt, Ursache von Wirkung getrennt darstellbar. Die Sprache wäre damit die eigentliche Ursache für die Übersetzbarkeit der Erscheinung in die »Sinnensprache des Menschen«. Erst als semiotisches Artefakt wird Bewegung zu dem, was sie für unsere Vorstellung ist: der Übergang von einer Raumvorstellung in die andere, von einer Zeitfigur zur nächsten, und schließlich, in der mechanistischen Konzeption der Physik, zur Verkettung von Ursache zur Wirkung. Gemäß Nietzsche operiert jede Bewegungstheorie in Wirklichkeit auf semiotischer Ebene, ohne daß dieser Tatsache immer Rechnung getragen wird. Falsche Übertragungen – und das heißt sprachliche Übertragung von »Ursachen« auf empirisch andere »Ursachen« – sind daher gewissermaßen programmiert:

Die mechanistische Welt ist so imaginirt, wie das Auge und das Getast sich allein eine Welt vorstellen (als »bewegt«) / so, daß sie berechnet werden kann, – daß Einheiten fingirt sind, / so daß ursächliche Einheiten fingirt sind, »Dinge« (Atome), deren Wirkung constant bleibt (– Übertragung des falschen Subjektbegriffs auf den Atombegriff). [VIII,3, 51]

Nietzsche hält diesem mechanischen Begriff der Bewegung entgegen, wer von der Bewegung spreche, tue dies notwendig schematisierend und bediene sich einer besonderen Zeichensprache. Diese »Sinnensprache des Menschen« sei

»Übersetzung in Zeichensprache« und bringe Bewegung als »Vorstellung« hervor, eine »Imagination«, in der sie Bewegung »symbolisiert«: »Der mechanistische Begriff der *Bewegung* ist bereits eine Übersetzung des Original-Vorgangs in die *Zeichensprache von Auge und Getast.*« [VIII,3, 94] Anders ausgedrückt: »Bewegung ist eine Symbolik für das Auge, sie deutet hin, daß etwas gefühlt, gewollt, gedacht worden ist.« [VII,3, 371]

Soll Bewegung also aus der Darstellung erwachsen, muß sie innerhalb einer semiotischen Differenz von vorher und/oder nachher, von hier und dort lokalisiert werden; sie bedarf einer semiotischen Vektoralisierung in Zeit und/oder Raum, um als solche gedacht werden zu können. Das Jetzt allein genügt der Vorstellung nicht, es sei denn, Bewegung wäre »in einem Schlage«. Um den Eindruck von Bewegung zu bewirken, muß demnach eine Zeichensprache verwendet werden, die in der »Sinnensprache des Menschen« eine raumzeitliche Vektoralisierung zuläßt und mit Hilfe von Übertragungsvorgängen ein Kontinuum durch deiktische und topologische Relationen simuliert.

Die Ursache der Bewegung bleibt in dieser Semiotik oder Symbolik prinzipiell fingiert, sie ist nachgetragene Übersetzung in eine Sprache, die mit Metaphern der sinnlichen Wahrnehmung operiert. Eine theoretische Modellbildung aber, die ihren semiotischen Charakter vergißt, korrumpiert ihre eigenen Grundlagen. Sie setzt die metaphorische Abstraktion der Ursache an die Stelle des »Original-Vorgangs« von Bewegung und erklärt damit das Original mit der Übersetzung. Weiter noch, so Nietzsche, werde unter Mißachtung des semiotischen Charakters von Begriffsbildungen Bewegung als Wirkung ebendieser fingierten Ursache erklärt. Was die Mechanik als Bewegung zu erkennen glaubt, erscheint Nietzsche lediglich als Fabrikation von Zeichen, die – als »Bilderrede« allemal fingiert – eine Bewegung für die »Sinnensprache« repräsentiert. »Die Mechanik«, hält Nietzsche im Anschluß daran sentenzhaft fest, »zeigt uns nur Folgen, und noch dazu im Bilde (Bewegung ist eine Bilderrede)« [VIII,3, 52]. Das Begriffspaar »Ursachen/Folgen« entspricht einer solchen nachzeitigen Erfahrung und ist damit eine reine Abstraktion des Verstandes: Sie erklärt im nachhinein, was sich in den Sinnen abgebildet hat. Wenn Nietzsche damit die Kausalitätslogik umkehrt, will das nicht heißen, daß Kausalität etwa ein vermeidbarer Irrtum der mechanischen Theorie wäre, sie sei vielmehr eine Täuschung, die im sprachlichen Charakter der Beweisführung liegt.

Es soll ja nicht bestritten werden, daß eine Bewegung in der Welt verursacht wird. Anders würden wir nicht handeln, wie wir es tun. Zur Debatte steht hier lediglich die Umkehrung dieses Verhältnisses in der Semiotik der Darstellung: Bewegung wird in der Sprache erst dann wirksam, wenn eine Sinnesempfindung zitiert wird, die an eine »Ursache« zurückgebunden beziehungsweise auf ein »Ziel« hin interpretatorisch ausgerichtet wird. Hier gilt es an die an sich banale Tatsache zu erinnern, daß das semiotische Zeichen Bewegung nur repräsentieren und damit Gesetzmäßigkeiten unterliegen, die nur um den Preis der Mechanisierung von Sprache mit denjenigen der Physik zu verwechseln sind. Wenn von »Ursache« und »Wirkung« nach Nietzsche überhaupt noch die Rede sein kann,

dann wäre die *Ursache* der Bewegungsempfindung – etwa beim Lesen – im komplexen Akt des Beziehens von distinkten Zeichen und ihren Signifikaten aufeinander zu verstehen und nicht in der *Wirkung* von Bewegtem auf die Sinne. Bewegung aus Darstellung ist folglich primär die Wirkung einer *actio in distans* unter den Bedingungen des semiotischen Zeichenverbandes.

Bedarf es in diesem Zusammenhang noch des Hinweises, auch das Wort »Ursache« bewirke von sich aus nichts? Die Bewegung im semiotischen System kehrt demnach die Kausalitätslogik der Mechanik in gewisser Weise um und integriert physikalische Grundbegriffe wie »Ursache/Wirkung«, »Vorher/Nachher« in ein erweitertes tropologisches Feld, in dem sie in den Wirkungsbereich der Übertragung eintreten, ohne dabei irgendeine logische Priorität mehr zu besitzen. Nietzsche nennt dies »die *chronologische Umdrehung*, so daß die Ursache später ins Bewußtsein tritt, als die Wirkung. [...] Das Stück Außenwelt, das uns bewußt wird, ist nachgeboren nach der Wirkung die von außen auf uns geübt ist, ist nachträglich projicirt als deren »Ursache«... In dem Phänomenalismus der »inneren Welt« kehren wir die Chronologie von Ursache und Wirkung um.« [VIII,3, 252f.]

Diese Unterminierung der Kausalitätslogik, wie sie Nietzsche am Gegenstand der mechanischen Theorie kritisiert, hat Paul de Man als »Dekonstruktion des klassischen Schemas von Ursache/Wirkung« bezeichnet.¹ De Man erläutert dazu, daß das, was Nietzsche »Übersetzung« nenne, die tropologische Eigenart der Sprache sei, in der ein »Spiel von Verkehrungen und Substitutionen stattfindet. Dieses Medium oder diese Eigenart der Sprache stellt daher die Möglichkeit der wechselweisen Substitution binärer Polaritäten wie Vor für Nach, Früh für Spät, Außen für Innen und Ursache für Wirkung bereit, und zwar ohne Rücksicht auf den Wahrheitswert dieser Strukturen.«² An der Umkehrung der Relata von Ursache und Wirkung, sei dabei hauptsächlich die rhetorische Figur der Metonymie (genauer: die der Metalepsis) beteiligt, die eine Ursache für ihre Wirkung setzt.³ Für Nietzsche beginnt in der Tat das logische Denken dort, wo

1 Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen von W. Hamacher und P. Krumme, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988, S. 151.

2 Paul de Man: ebd. Thomas Böning ist in seiner Kritik an Paul de Mans Nietzsche-Lektüre zuzustimmen, er habe hier die Sprache in der ausschließlichen Begrenzung auf den Text zu sehr verengt und dabei der Systematik seines dekonstruktiven Ansatzes nachgegeben, »den Prozeß in einer semiologischen Theorie stillzustellen« [451f.]. »Gegen de Man muß dabei aber von vornherein gesagt werden, daß in allen diesen Aufzeichnungen Nietzsches Begriff der rhetorischen Vertauschungen und Übertragungen über die sprachliche Sphäre hinausgeht und die vorsprachliche mitumgreift.« [453] Dagegen wäre wiederum zu fragen, inwiefern Nietzsches Theorie der tropologischen Verfassung des Denkens nicht eben Transzendierung von Sprache selbst als rhetorische Figur versteht? [Thomas Böning: *Literaturwissenschaft im Zeitalter des Nihilismus? Paul de Mans Nietzsche-Lektüre*, in: *DVJS*, 64. Jg., Heft 3, Stuttgart 1990, S. 427-468]

3 Gary Shapiro bezieht die rhetorische Figur auch auf das Theorem des »Willen zur Macht«: »The will to power is a metonymical notion, involving the opposition between any instance of that will and the resisting world or the conflict with other wills.« [Gary Shapiro: *Nietzschean Narratives*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1989, S. 48]

falsche Kausalitätsbeziehungen, die zu logischen Fehlschlüssen führen müssen, erst dann als solche erkannt werden können, wenn die rhetorische Logik ihrer Figuralität adäquat beschrieben wird. So heißt es in einem nachgelassenen Fragment aus der Basler Zeit:

Die falschen Schlüsse werden wir aber richtiger als Metonymien d. h. rhetorisch poetisch fassen. Alle rhetorischen Figuren (d. h. das Wesen der Sprache) sind logische Fehlschlüsse. Damit fängt die Vernunft an! [III,4, 74]

An anderer Stelle seines Nachlasses aus dem Frühjahr 1886 schlägt Nietzsche in seinen Überlegungen zur Semiotik vor, statt des klassischen Kausalitätsmodells Bewegungen generell als differentielles Zeichensystem zu bezeichnen, sie somit »als Gebärden aufzufassen, als eine Art Sprache, wodurch sich die Kräfte verstehn«. [VIII,1, 12f.] Dagegen kann zwar eingewendet werden, daß der Begriff der »Sprache« selbst Gefahr laufe, Bewegung in ein anthropomorphisierendes Schema zu integrieren, vergleichbar etwa den kommunizierenden Monaden bei Leibniz.¹ Im Gegensatz zu Leibniz geht es Nietzsche aber um die prinzipielle Möglichkeit, ein semiotisches Repertoire für das Repräsentationsmodell von Bewegung anzulegen und darin die Pluralität kommunikativer, und das heißt sprachlich geregelter Strukturen arbiträrer Zeichenordnungen offenzulegen. »Das Wesentliche«, betont er anläßlich der Kritik von einseitig mechanisch wie überdies auch organisch argumentierender Darstellungsmodelle, sei »die Bildung von Formen, welche viele Bewegungen repräsentiren, die Erfindung von Zeichen für ganze Arten von Zeichen«. [ebd.]

Sucht Nietzsche hiermit nach einer adäquaten Repräsentationsform für Bewegung, findet er es nicht in einem Analogieschema von *signa* und *res*, sondern in der Bildung von Zeichen über Zeichen von Zeichen, ganzen Ketten supplementärer Repräsentationsverhältnisse also, deren Funktion es ist, Bewegung im Zeichen einer anderen »Bewegung« zu repräsentieren. Eine Signifikantenkette wie diese, die Bewegung in Zeichen von »Bewegung« darzustellen sucht, indem sie ein Zeichen für das andere substituiert, überträgt logisch besehen bestimmte (ästhetische) Merkmale in ihren relevanten Teilen auf einen anderen Signifikanten, an den sich wiederum weitere Übertragungsprozesse anschließen lassen. Der Transfer von signifikanten Merkmalen auf einen anderen Signifikanten besitzt in jedem Schritt den Charakter einer Interpretation, in Form einer Annäherung von prinzipiell Ungleichem durch partielle Ähnlichkeitsmerkma-

1 An dieser Stelle nähert sich Nietzsche auffällig dem Leibnizschen Gedanken der monadischen »communication« an. In der in der Einleitung zitierten 61. These schreibt Leibniz: »Comme dans le plein tout mouvement fait quelque effect sur les corps distans, à mesure de la distance, [...] il s'ensuit, que cette communication va à quelque distance que ce soit.« [G. W. Leibniz: *Grundwahrheiten der Philosophie, Monadologie*, Frankfurt a. M. 1962, S. 106] Zu Nietzsches Leibniz-Rezeption vergleiche Günter Abel: *Nietzsche. Die Dynamik, der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr*, a. a. O., S. 15ff. und Alistair Moles: *Nietzsche's Philosophy of Nature and Cosmology*, a. a. O., S. 160ff.

le, um dadurch eine ästhetische Anschließbarkeit der Signifikanten untereinander zu garantieren.

Hier stößt die Semiotik an Bereiche der rhetorischen Tropologie mit ihren Regulativen von Metapher, Metonymie und deren jeweiligen Untergruppen. Die Ersetzung des klassischen Kausalitätsverhältnisses, wie es die Mechanik kennt, durch ein semiotisch-rhetorisches Repräsentationsverhältnis von Zeichen für Zeichen setzt insbesondere eine tropologische Logik der Beziehbarkeit von Zeichen in Kraft, die mit der linearen Kausallogik der Mechanik nur noch zu Vergleichszwecken operiert. Die Logik der Mechanik verschiebt sich auf die Logik der Ästhetik und wird in der sprachlichen Darstellung durch eine Logik der Tropen kontrolliert. Von da her kann Nietzsche behaupten, »Zeit Raum und Kausalität sind nur Erkenntnißmetaphern, mit denen wir die Dinge uns deuten«, wobei dann erst recht die Frage *sub specie aetetica* zu stellen ist, ob »Raumempfindung erst durch Metapher aus der Zeitempfindung abzuleiten [sei] – oder umgekehrt?«. [III,4,72] Hinzu treten zumal in der sprachlichen Darstellung von Bewegung die spezifischen Probleme der Übersetzung und der ästhetischen Anschließbarkeit von Zeichen, womit auch, wie Günter Abel in diesem Zusammenhang festhält, »die damit verbundenen Unbestimmtheiten der Übersetzung auf[treten]. Es handelt sich also nicht um eine lineare Kausalkette.«¹ Nietzsches Skepsis naturwissenschaftlichen Erkenntnissen gegenüber liegt im tropologischen Repräsentationscharakter ihrer Darstellung begründet, mithin in der Verwechselbarkeit von semiotischer und mechanischer Logik.

Wie jede menschliche Erkenntnis, so verdächtigt Nietzsche die naturwissenschaftliche Erkenntnis, ein Produkt von illusorischen Prämissen und Anthropomorphismen zu sein.² Es ist dies auch ein erkenntnistheoretischer Verdacht, den er zur Zeit seiner ersten Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Bewegungskonzeptionen in seiner Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* ausführlich diskutiert hat. Auch hier sei nämlich der wissenschaftliche »Bau der Begriffe« »eine Nachahmung der Zeit- und Raum- und Zahlenverhältnisse auf dem Boden der Metaphern«. [III,2,380]

Daß die Bewegung eine »Bilderrede« sei, stellt sich in diesem Zusammenhang in neuem Licht dar. Folgt man der Feststellung, wonach »die Zeit, der Raum also Successionsverhältnisse« [III,2,379], als differenzielles System auf der Grundlage tropologischer Relationen basierten, so wären alle Aussagen über Bewegung nicht länger an die Wahrnehmung von Realien gebunden, sondern bildeten ausschließlich ein in sich geschlossenes System innersprachlicher Beziehungen, die nach Maßgabe von ästhetischen Analogien gebildet würden. Tropologische Relationen setzten sich dann an die Stelle von Relationen, die das Repräsentationsverhältnis von Signifikat und Signifikant kontrollieren. Tropologische Relationen, und dazu zählen alle rhetorischen Figuren, die bestimmte

1 Günter Abel: *Logik und Ästhetik*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 16, De Gruyter, Berlin, New York 1987, S. 112-148, zit. S. 139.

2 Vgl. dazu Anni Anders und Karl Schlechta: a. a. O., S. 105ff.

Grenzen zwischen kategorialen Differenzen verschieben, beziehungsweise bestehende Grenzen zwischen Vorstellungs- oder Bildbereichen überspringen, würden zum eigentlichen *Movens* einer ausschließlich in »uneigentlicher« Sprache eingebundenen »Bilderrede«.

Nun wäre an einer exklusiv rhetorisch begriffenen Aussagenlogik der Bewegung noch wenig Originelles zu entdecken hat doch bereits Platon auf die Notwendigkeit einer solchen sprachkritischen Darstellung von Bewegung in seinem *Theaitetos* hingewiesen. Und spätestens seit Kant geht die Reflexion auf die Darstellungsform, mithin auf die »Anschauungen, die man Begriffen a priori unterlegt«,¹ in die philosophische Begriffsbildung ein. Nietzsche geht über die zumeist unbestrittene Tatsache dichterischer Freiheit der bloßen Sprachschöpfung hinaus und bezeichnet, wie unsere bisherigen Erörterungen gezeigt haben, jedes Rezeptionsverhältnis von Bewegung als semiotische (und deshalb in sprachlicher Hinsicht auch tropologische) Konstruktion. Dargestellte Wahrnehmung in Sprache sei primär ein tropologischer Vorgang. Das mag so lange erstaunen, wie Wahrnehmung und Sprache als getrennte Entitäten betrachtet werden. Für Nietzsche trifft dies indessen nicht zu, denn: »Was ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten. Von dem Nervenreiz aber weiterzuschließen auf eine Ursache außer uns, ist bereits das Resultat einer falschen und unberechtigten Anwendung des Satzes vom Grunde.« [III,2, 372] Die Umkehrung des Satzes vom Grunde, wonach die sinnliche Wahrnehmung von Bewegung bereits Rückschlüsse auf Ursachen erlauben würde, kann für Nietzsche unmöglich gelten. Bewegungsursachen und -wirkungen zu finden ist ausschließlich eine Funktion der reflektierenden Vernunft.

Nietzsche steht mit dieser Annahme in der philosophischen Tradition Schopenhauers, der in seiner Dissertation *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde* die Intellektualität der empirischen Anschauung von Bewegung postuliert hat.² Es ist die sprachliche Kontiguität des Verstandes – nicht Sinnesempirie –, die Ursachen zur Bewegung stiftet und damit überhaupt Bewegung aus sinnlicher Wahrnehmung zu rekonstruieren erlaubt.³ Nietzsche

1 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: *Werke in sechs Bänden*, herausgegeben von W. Weischedel, Insel, Wiesbaden 1956–1960, Bd. 5, S. 459 (§ 59).

2 Der »Intellekt muß, vor aller Erfahrung, die Anschauungen des Raumes, der Zeit, und damit die Möglichkeit der Bewegung, in sich tragen, und nicht weniger die Vorstellung der Kausalität, um nun von der allein empirisch gegebenen Empfindung überzugehen auf die Ursache derselben und solche dann als einen sich also bewegend Körper, von der bezeichneten Gestalt, zu konstruieren.« [Arthur Schopenhauer: *Vor der vierfachen Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, 4. Kapitel, § 21] In der *Geburt der Tragödie* zieht Nietzsche erstmals öffentlich den Optimismus empirischer Wissenschaft einer »Wahnvorstellung«, die erst durch Schopenhauer mit logischen Mitteln »als solche erkannt wurde, welche, an der Hand der Causalität, sich anmaasst, das innerste Wesen der Dinge zu ergründen«. [III,1, 114]

3 Zur Verschränkung von Physiologismus und Sprachkritik in Nietzsches Spätwerk vgl. Martin Stingelin: »Moral und Physiologie«. *Nietzsches Grenzverkehr zwischen den Diskursen*, in: Bernhard J. Dotzler (Hrsg.): *Technopathologien*, in: *Materialität der Zeichen*, Reihe A, Bd. 7, W. Fink, München 1992, S. 41–58 sowie Gert Mattenklott: *Der mythische Leib: Physiognomisches Denken*

verficht mit Schopenhauer die These, Bewegung sei eine Übertragung von Verstandesbegriffen (Raum, Zeit, Kausalität usw.) auf die unterschiedlichsten empirischen Befunde. Der Signifikant, der die »Relation der Dinge zu den Menschen« bezeichnet, tut dies gemäß der Relation zu anderen Signifikanten: »Hart« und »weich« etwa, ebenso wie »schnell« und »langsam«, sind relationale Kategorien und als solche ihrerseits auf beliebig viele andere »Relation[en] der Dinge zu den Menschen« übertragbar. Ein Verständnis dieser Übertragungsfiguren tritt in dem Maße ein, als ein Verständnis über die Logik der jeweils operierenden Übertragung erlangt werden kann.

Denken wir besonders noch an die Bildung der Begriffe: jedes Wort wird sofort dadurch Begriff, dass es eben nicht für das einmalige ganz und gar individualisierte Urerlebniss, dem es sein Entstehen verdankt, etwa als Erinnerung dienen soll, sondern zugleich für zahllose, mehr oder weniger ähnliche, d. h. streng genommen niemals gleiche, also auf lauter ungleiche Fälle passen muss. [III,2, 373f.]

Diese Übertragbarkeit qua Analogieschluß setzt die Relationierbarkeit von Ähnlichem voraus. Ein Wort unterscheidet sich nach Nietzsche dadurch vom Begriff, daß dieser sich auf verschiedene Bereiche mit analogen Strukturen anwenden läßt und daher immer metaphorische Qualitäten aufweisen muß, um Ähnlichkeiten über Differenzen hinaus umfassen zu können. Auch die Perzeption von Bewegung gehorcht so besehen einer metaphorischen Logik von Begriffsfügungen:

Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue. [III,2, 373]

Gewiß ist es kein Zufall, sondern konsequente Fortsetzung des Theorems der *actio in distans*, daß die Bewegung des Übertragens auch hier durch die Metapher des »Sprunges« gefaßt wird. Jede Relation, in der sich Bewegung ausdrückt, ist in Nietzsches Denken ein sprunghafter, dennoch aber rationaler Übergang über die ihr zugrundegelegte Differenz – hier von Nervenreiz zu Bild, von Bild zu Laut –, und zwar unabhängig davon, wie groß oder klein diese Differenz auch gedacht werden kann. Dieser Logik der Differenz in Nietzsches Denken ist es denn auch zu verdanken, daß jeder Maßstab für richtige oder falsche Perzeption obsolet werden muß, da der feste Bezugspunkt für die Meßbarkeit zugunsten eines Systems tropologischer Relationen von Begriffsbildungen entfällt. »Überhaupt aber scheint mir die richtige Perception«, präzisiert Nietzsche,

bei Nietzsche, Simmel und Kassner, in: *Mythos und Moderne. Begriff einer Rekonstruktion*, herausgegeben v. K. H. Bohrer, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983, S. 138–158.

– das würde heissen der adäquate Ausdruck eines Objekts im Subjekt – ein widerspruchsvolles Unding: denn zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt giebt es keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein ästhetisches Verhalten, ich meine eine andeutende Uebertragung, eine nachstammelnde Übersetzung in eine ganz fremde Sprache. [III,2, 378]

Wo Kriterien für die Bewertung von Wahrheitsaussagen über dargestellte Bewegung entfallen, weil in offenen Systemen wie der Sprache verbindliche Maßstäbe für deren Bewertung fehlen, tritt ein »außermoralisches« Verfahren ästhetischer Proportionierung in Kraft, wie Nietzsche es in seiner Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* entwickelt, das mannigfaltige Beziehungen zu verschiedenen Bildbereichen mit Hilfe rhetorischer Figuren stiftet. In sprachlicher Darstellung werden Kausalitätsverhältnisse als tropologische Beziehungen erfaßt, die dadurch ein »ästhetisches Verhalten« gegenüber Bewegung erzwingen. Der Diskurs über Bewegung gewinnt seine begriffliche Kohärenz durch die Konstruktion von Begriffsgebäuden, deren Struktur nicht aus festen Elementen gefügt als vielmehr durch Relationen von Bildfeldern untereinander verknüpft ist. Das heißt für Nietzsche, auf »metaphorischem Boden« zu bauen:

Was also ist Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind [...]. [III,2, 374]

Wo begriffliche Definitionen, wie hier die Definition (sprachlicher) Wahrheit, selbst auf einem tropologischen System aufbauen, ist diese Definition letztlich nicht abschließbar und muß, durch den unendlichen Rekurs auf alle denkbaren (sprachlichen) Relationen, immer instabil bleiben. Diese Definition, die auf rhetorischen Figuren wie denjenigen der Metapher und der Metonymie zurückgreift, nimmt die Logik figurativer Relationen zu Hilfe und operationalisiert diese Tropen überdies noch einmal, wenn diese zu Vehikeln in einem »beweglichen Heer« erklärt werden. Nietzsches Definition tropologischer Wahrheit rekurriert bei ihrer Darstellung auf die eigene Figuralität, indem sie, streng genommen, Metaphern von »Metaphern« bildet (»Ein bewegliches Heer von Metaphern«). Sie ist demnach keine Definition im streng epistemologischen Sinn, die verifiziert oder falsifiziert werden könnte,¹ sondern der Nachweis einer Wahrheit durch Selbstapplikation einer Aussage auf die Art des Aussagens.

1 Vgl. Karl R. Popper: *Logik der Forschung* (*The Logic of scientific discovery*, London 1968), in: *Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften; Studien in den Grenzbereichen der Wirtschafts- und Sozialwissenschaften*, Band 4, Mohr, Tübingen 1973 (5. Aufl.).

Spricht Nietzsche von Bewegung als einer Summe von Übertragungen, so bleibt seine Aussage nur verständlich als ein bestimmtes »ästhetisches Verhalten«, das die Relationen bestimmt und modifiziert, die es selber schafft. Tropologische Diskurse dieser Art bedingen die Aufnahme eines permanenten Übersetzungsprozesses, der prinzipiell unabschließbar ist und in dessen »nachstammelnder Übersetzung in eine ganz andere Sprache« eine ästhetische Sensibilität für den Umgang mit sprachlicher Bewegung heranreift. Die in Nietzsches Denken autonomisierte »Bilderrede« wird zum begrifflichen Konstruktionsverfahren einer Rhetorik, die ihren Wahrheitsgehalt aus dem Nachweis ihres sprachlichen Gemachtseins schöpft. Dem Gemachten jeder Konstruktion ist aber schon die Dekonstruktion seiner sprachlichen Fundamente zu eigen, die es, wenn es »poetisch und rhetorisch gesteigert« werden soll, in seinen elementarsten Bauformen – die doch aus nichts anderem als Relationen und Differenzen bestehen – immer schon defundiert. Nietzsche stellt damit den Ort des Sprechens als mobilen dar. Jede rhetorisch bezogene Position ist ihm a priori in Bewegung begriffen und muß in diesem Sinn immer »außermoralisch« bleiben. »Wahrheit« stellt sich ihm als veränderbares Produkt der relativen Wirkungsmöglichkeiten des Sprechens dar.

Die begriffliche Darstellung von Bewegung erlangt erst in diesem – rhetorischen – Zusammenhang die Besonderheit, zur Zerreißprobe dieses tropologischen Aussagesystems zu werden. Bewegung wäre, konsequent nach Nietzsche, die Darstellung sprachlicher Differenzen auf den »beweglichen Fundamenten« figurativer Rede und aufgrund eines »beweglichen Heeres« tropologischer Relationen. Nietzsche kommt wohl das Verdienst zu, erstmals in der Geschichte der Bewegungstheorie der rhetorischen Analyse ein Instrumentarium an die Hand gegeben zu haben, das es erlaubt, die Darstellung von Bewegung in der textuellen Form bewegter Darstellung zu beschreiben. Bewegung ist nach ihm nicht mehr als Summe exemplarisch definierter Positionen zu verstehen, sondern wäre ein Produkt gleichzeitig wirkender und vielfältiger ästhetischer Relationen, die sich in jedem Text aufs neue aufbauen und dekonstruieren.¹ Nicht also am Ort ihrer Setzung ist die sprachliche Aussage über Bewegung positiv aufgehoben als vielmehr in ihrer Fähigkeit, Gegenbesetzungen des Verstehens in der Lektüre zu affizieren, während jeder verlässliche Referenzpunkt im tropologischen Netzwerk entfällt.²

1 Zur Privilegierung des Wechselnden vor dem Gleichbleibenden in Nietzsches metaphorischen Systemen vergleiche Jörg Villwock: *Metapher und Bewegung*, in: *Frankfurter Hochschulschriften zur Sprachtheorie und Literaturästhetik*, herausgegeben von D. Kimpel, P. Lang, Bern/Frankfurt a. M. 1983, S. 281f.

2 Paul de Man hat diesbezüglich auf einen Mechanismus in der tropologischen Rhetorik hingewiesen, wonach Nietzsches Rede eine Gegenbesetzung schon voraussetze: »Als Persuasion aufgefaßt ist Rhetorik performativ, doch als ein System von Tropen betrachtet dekonstruiert sie ihre eigene Performanz. Rhetorik ist darin ein *Text*, daß sie zwei miteinander unverträgliche, sich wechselseitig zerstörende Blickpunkte ermöglicht und deshalb jedem Lesen oder Verstehen ein unüberwindliches Hindernis in den Weg legt.« Nietzsches literarische Strategien, zielten auf einen »etwas

Nietzsche versteht Wahrheit als eine Spielform der Sprache, die durch eine dezidierte Anwendung ihrer tropologischen Möglichkeiten gelenkig und polyvalent gehalten ist. So wird das sprachliche Konstrukt, indem es durch eine offene Metaphorik beweglich gehalten wird, durch den unendlichen Verweis auf die Differenz der Leseweisen stets aufs neue das, was es ist: ein beweglicher Wirkungs- und Kommunikationszusammenhang.

Man darf hier den Menschen wohl bewundern als ein gewaltiges Baugenie, dem auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser das Aufthürmen eines unendlich complicirten Begriffsdomes gelingt; freilich, um auf solchen Fundamenten Halt zu finden, muss es ein Bau, wie aus Spinnefäden sein, so zart, um von der Welle mit fortgetragen, so fest, um nicht von dem Winde auseinander geblasen zu werden. [III,2, 376]

Ohne die Rationalität der Rhetorik sind solche Texte Nietzsches nachgerade schwindelerregend. Auch hier geht es Nietzsche nicht um die Festlegung des Bewegungsbegriffes.¹ Was im Oxymoron der »beweglichen Fundamente« der Sprache noch paradox verschlungen scheint, wird sogleich in der Metapher des »Begriffsdomes« eingefangen, die ihrerseits vom Bild fließenden Wassers unter-spült ist, um so im Aufbau des sprachlichen »Begriffsdomes« schon seinen Um-Bau mitzudenken. Nach Slobodan Junjic ist diese dekonstruktive Doppelbewegung für die nietzscheanische Sprachkritik insgesamt bezeichnend: »Dies erklärt das seltsame Ergebnis seiner Kritik der philosophischen Sprache; sie baut die begriffliche Struktur dieser Sprache zugleich auf und ab.«²

Freilich ist auch hier die *dynamis*, in der die Bewegung der Lektüre vermittelt wird, von den »Spinnefäden« der Rationalität fein durchwirkt. Einen relativen Halt findet die Beschreibungslogik lediglich an der weiteren rationalen Differenzierung des Beziehungsnetzes möglicher Metaphernfelder und ist deshalb in ihrem eigentlichen Grunde haltlos. Mit dem Verlust der Haltbarkeit von Bewegung verliert der Benützer von Sprache zunächst das Ideal der Festigkeit von Regeln und Konventionen, wie sie in der mechanistischen Theorie der Bewegung noch unterstellt sind. Ein sprachlich-tropologisches System der Bewegung wäre insgesamt in dem Maße in sich stabil, wie sich die rhetorischen Beziehun-

verlässlicheren »Referenz«-Punkt von dem her die Frage zu stellen ist«. [Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a. M. 1988, S. 176f.]

- 1 Hier gilt, was Pierre Klossowski für die Autosubversion in Nietzsches Notizen festgestellt hat: »Die posthumen Fragmente von Nietzsche zeigen ihn uns, wie er über die Grundlage seines Pathos reflektiert – und diese Grundlage ist ständig in Bewegung. Aber Auge in Auge mit sich selber, ist seine Untersuchung nicht darauf gerichtet, das, was sich bewegt zu beherrschen; ganz im Gegenteil versucht er, sich dieser unterirdischen Bewegung anzupassen.« [Pierre Klossowsky: *Nietzsche und der Circulus vitiosus deus (Nietzsche et le Cercle vicieux)*; Paris 1969], übersetzt v. R. Vouillé, Marthes und Seitz, München 1986, S. 389]
- 2 Slobodan Junjic: *Begrifflichkeit und Metapher. Einige Bemerkungen zu Nietzsches Kritik der philosophischen Sprache*, in: *Nietzsche Studien*, Bd. 16, De Gruyter, Berlin, New York 1987, S. 149-163, zit. S.161f.

gen, durch die es sich konstituiert, als intersubjektiv kohärent gestaltbar und dennoch polyvalent erweisen.

Um die Logik dieser rationalen Tropologie zu beschreiben, verwendet Nietzsche häufig das Bild der Spinne im Netz. Sie gilt ihm als Allegorie der Rationalität, die ewig bewegte Relationen sowohl festhält als auch verändert. Eine Allegorie der gehaltenen Unhaltbarkeit, wenn man so will. Zeit-, Raum-, und »Successionsverhältnisse« »produciren wir in uns und aus uns mit jener Nothwendigkeit, mit der die Spinne spinnt; wenn wir gezwungen sind, alle Dinge nur unter diesen [d. h.: tropologischen; d. V.] Formen zu begreifen [...].« [III,2, 379] Das tropologische Netz der Beschreibung muß »ein Bau, wie aus Spinnefäden sein«, und es findet seine Stärke durch die Elastizität des Zusammenhanges. Darin bewegt sich die Lektüre frei, ohne doch je von der fließenden Bewegung leichthin fortgetragen werden zu können. Nietzsches Text, als praktizierte Theorie der Bewegung, wird zum instabilen Ort seiner Lektüre, die wiederum Bewegung als Summe dynamischer Relationen hervorbringt.

Gedanken-Sprünge: Nietzsches Lektüre der Vorsokratiker

Die philosophische Begriffsbildung mündet bei Nietzsche immer wieder in die rhetorische Konstitution von Philosophie. Vornehmlich in der Philologie verbindet er Philosophie und Rhetorik. Besonders in seiner Auseinandersetzung mit den Schriften der Vorsokratiker findet Nietzsche Gelegenheit, »philosophische Systeme« auf ihre rhetorischen Grundlagen hin zu prüfen. Seine Lektüre ist von einem bestimmten Erkenntnisinteresse geleitet: Sie geht den spezifischen Fehlern solcher Denksysteme nach und untersucht deren *petitio principii*, durch die sie das logische mit dem rhetorischen Argumentationsterrain auszutauschen gezwungen sind. Dies ist auch, Nietzsche zufolge, ein Kennzeichen der Philosophie im tragischen Zeitalter vor Sokrates. In besonderer Weise seien hier »philosophische Systeme nur für ihre Gründer ganz wahr: für alle späteren Philosophen« finde sich darin »gewöhnlich Ein großer Fehler« [III,2, 295]. Dies ist für Nietzsche nicht zuletzt eine rhetorisch erklärungsbedürftige Tatsache, worin aber gerade die intellektuelle »Freude an solchen Systemen« begründet liegt: »seien sie auch ganz irrtümlich: sie haben doch einen Punkt an sich, der ganz unwiderleglich ist [...]« [ebd.]. Dieser unwiderlegliche Punkt selbst in falsifizierten philosophischen Systemen besteht in der »Art ihres Wollens« [ebd.], im rhetorischen Modus, durch den sie für den modernen Philologen zum Prüfstein seiner Lektüre werden können.

Unter den nachgelassenen philologischen Schriften Nietzsches ist im vorliegenden Diskussionszusammenhang besonders die Aufzeichnung *Über die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* relevant, weil in ihr verschiedene Theoreme der vorsokratischen Philosophie zur Bewegungslehre in der obengenannten Weise an der Grenze von Philosophie und Rhetorik untersucht werden.

Nietzsches nachgelassene Abhandlung *Über die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* aus den Jahren 1872-74 manifestiert sich als literarisch ausgearbeiteter Entwurf zur Philosophie der Vorsokratiker und ihren verschiedenen Bewegungslehren. In geradezu unterhaltsamer Weise nimmt sich Nietzsche der Diskussion des Bewegungsbegriffes an, wie sie in »jener Genialen-Republik von Thales bis Sokrates« [III,2, 304] geführt worden sei. Hier entwickelt er den theoretischen Grundlagenkonflikt, wie er sich in der frühgriechischen Philosophie abgezeichnet hat, mit durchweg narrativen Mitteln.

Es handelt sich um die Auseinandersetzung der intuitionistischen Philosophie des Fließens bei Thales und Heraklit und der begründungslogisch vorgehenden Schule um den Eleaten Zenon, wobei letzterer bekanntlich alle Bewegung negiert, weil sie nur als logischer Sprung zwischen bewegungslosen Teilen denkbar sei.¹ Jene Aporien, die in diesem Zusammenhang fast zwangsläufig auftreten, wie die des ersten Bewegers aller Bewegung oder diejenige der

1 Vgl. Kap. Bewegung – Zur Geschichte einer Definition.

unendlichen Teilbarkeit des Seienden, sind in Nietzsches Darstellung weit davon entfernt, philologisch erörtert, geschweige denn philosophisch gelöst zu werden. Sie sind ihrer ganzen Form nach zwar argumentativ angelegt, die philosophischen Problemstellungen sind aber aufs Bildhafte pointiert und gipfeln in der metaphorischen Abbeviatur des kosmischen Wirbels, dem von Anaxagoras als *νοῦς* bezeichneten »Gleichnißbild jener kreisförmigen Urbewegung«. Nietzsche privilegiert diese Denkfigur des Anaxagoras schließlich deshalb, weil sie Ursprung und Ziel nicht logisch voraussetzte, sondern in sich selber sucht.

[...] *das Bild des Nous, der sich das schönste und wundervollste Gehäuse gebaut hat und gleichsam die sichtbare Menschwerdung der bauenden bewegenden ausscheidenden ordnenden überschauenden künstlerisch-undeterminierten Kraft des Geistes.* [III,2, 364]

Auch diese anaxagoreische Denkfigur des *Nous* setzt Nietzsche aus tropologischen Relationen zusammen. In nunmehr vertrauter Weise läßt er das Bild des *Nous* in einem Begriffsgebäude entstehen, das aus einer in syndetischer Reihung attribuierten Bewegung zwischen dem ambivalent gehaltenen *genitivus subjectivus* und *genitivus objectivus* von »Menschwerdung« und »Kraft des Geistes« hervorgeht. Es scheint, als wolle Nietzsches Satzperiode dem beschriebenen »wundervollste[n] Gehäuse« des *Nous* in nichts nachstehen. Das anaxagoreische Denkbild einer spiralförmigen Urbewegung, die rastlos aus sich selbst ihren Anfang schöpft, entsteht in Nietzsches Text als bauend bewegte Ordnung, die im »Bild des Nous« eine Menschwerdung des Geistes gänzlich subjektlos aus der Verlaufsform der Verben generiert. Die kosmologische Bewegung des Ordners korrespondiert mit der syntaktischen Form, die ihrerseits »künstlerisch-undeterminiert« bleibt.

Für Nietzsche ist es diese rhetorische Mimesis am philosophischen Gedanken, welche die Spekulation über die empirische Argumentation hinaus beflügelt. Nietzsches Text entwickelt den philosophischen Gedanken mit Vorliebe dadurch, daß er die Autorität philosophischer Sätze – und seien es auch solche Sätze, die das Postulat vom ewigen Werden vertreten – rhetorisch hervorbringt. Er entwickelt den philosophischen Gedanken rhetorisch, indem er zeigt, wie etwa Heraklits Satz vom Sein im Fließen oder Thales' Postulat vom Urelement des Wassers in ihrem hypothetisch-generalisierenden Charakter niemals widerlegt, sondern bestenfalls an sich selbst überprüft werden können. »Die griechische Philosophie«, leitet Nietzsche seine Diskussion der Vorsokratiker ein,

scheint mit einem ungereimten Einfalle zu beginnen, mit dem Satze, daß das Wasser der Ursprung und der Mutterschooß aller Dinge sei: ist es wirklich nöthig, hierbei stille zu stehen und ernst zu werden? [III,2, 307]

Die Problematik dieses philosophischen Gedankens liege im hypothetischen Charakter des Wassers als dem Ursprung aller Dinge. Empirisch schwer zu

belegen, geht Thales mit dieser »Hypothese vom Wasser« weit über die physikalischen Einsichten seiner Zeit hinaus, die er damit aber nicht »überwunden, sondern höchstens übersprungen« habe [ebd.]. Nicht in der wissenschaftlichen Beständigkeit dieser Hypothese liege demnach der philosophische Charakter dieses Satzes, sondern in dessen hyperbolischen Qualität, durch eine »ungeheure Verallgemeinerung« jeden Kausalitätsnachweis zu überspringen. Die hypothetische Voraus-Setzung (*ὑπό-θεσις*) besitzt in ihrer hyperbolischen Struktur auch eine rhetorische Qualität, die in diesem Fall mit der Intuition des universellen Fließens sich über ihre empirische Falsifizierbarkeit hinwegsetzt. Die Beständigkeit dieser Hypothese des *πάντα ῥεῖ* konstituiert sich nach Nietzsche in deren nachzeitiger Wirkung auf den Untersuchungsgegenstand, mit anderen Worten in der Möglichkeit, ihre Falsifizierbarkeit immer wieder zu überspringen. Hier findet Nietzsche ein Muster des affirmativen Überspringens positivistischer Kritik, wie er es selbst an der mechanistischen Theorie der Bewegung seiner Zeit durchführt.

Am Beispiel des universellen Bewegungssatzes Thales' demonstriert er die Überlegenheit der rhetorischen über die positivistische Philosophie im Zeichen ihrer spezifischen Hypothesenführung:

Gerade an Thales kann man lernen, wie es die Philosophie, zu allen Zeiten, gemacht hat, wenn sie zu ihrem magisch anziehenden Ziele, über die Hecken der Erfahrung hinweg, hinüberwollte. Sie springt auf leichten Stützen voraus: die Hoffnung und die Ahnung beflügeln ihren Fuß. Schwerfällig keucht der rechnende Verstand hinterdrein und sucht bessere Stützen, um auch selbst jenes lockende Ziel zu erreichen, an dem der göttliche Gefährte schon angelangt ist. Man glaubt, zwei Wanderer an einem wilden, Steine mit sich fortwälzenden Waldbach zu sehen: der Eine springt leichtfüßig hinüber, die Steine benutzend und sich auf ihnen immer weiter schwingend, ob sie auch jäh hinter ihm in die Tiefe sinken. Der Andere steht alle Augenblicke hülflos da, er muß sich erst Fundamente bauen, die seinen schweren, bedächtigen Schritt ertragen, mitunter geht dies nicht, und dann hilft ihm kein Gott über den Bach. [III,2, 307f.]

Thales' Lehre des elementaren Fließens voraussetzend, nimmt der Text das Motiv des fließenden Wassers auf, um es in Form eines zum Waldbach allegorisierten Lehrsatzes anscheinend leichtfüßig zu überspringen. Dieses Vorgehen demonstriert exemplarisch Nietzsches Denken als affirmatives Überspringen des als überwunden Gedachten. Nicht, daß die Autorität von Thales' Satz darunter litte, doch ist seiner Evidenz weniger dadurch gedient, ihm gegenüber »stille zu stehen und ernst zu werden«, als durch ein philosophisches Denken, das sich Bewegung rhetorisch einverleibt und dabei sprachlich überspringt, was es empirisch nicht zu überwinden mag.

Die beiden Wanderer, die hier als Personifikationen des »philosophischen Denkens« und der empirischen Wissenschaft gedacht sind, verhalten sich in

diesem Allegorienspiel wie die Möglichkeit zur Tatsache. Während der eine leichtfüßig überspringt, was ihm widersteht, untermauert der andere jeden einzelnen Schritt seiner Argumentation; und doch ist es beiden um die Überwindung ein und desselben Hindernisses zu tun. Was der einen Figur »die Kraft der Phantasie« »im blitzartigen Erfassen und Beleuchten von Ähnlichkeiten« ist, das trägt die andere durch Reflexion argumentativ nach, wenn sie nachher »ihre Maßstäbe und Schablonen« zu Beweiszwecken beibringt und »die Ähnlichkeiten durch Gleichheiten, das Nebeneinander-Geschaute durch Kausalitäten zu ersetzen« sucht [ebd.].

Mit Nietzsche kann gesagt werden, daß die Substitution von Ähnlichkeit durch Kausalität Maßstäbe der Beurteilung, die Substitution von Kausalität durch Ähnlichkeitsverhältnisse hingegen einen Sinn für Möglichkeiten schafft. Die rhetorische Dimension aber konstruiert aus diesen Substitutionen ein bildliches Geschehen, in dem Philosophie und Wissenschaft im Hinblick auf die Erforschung der Idee des fließenden Urelements das Gewässer des Waldbachs zu überwinden suchen, der seinerseits die Idee des Fließens allegorisiert und so ihr Überspringen erst denkbar macht. Vergleichbar werden die beiden Disziplinen des Denkens unter dem Aspekt ihrer allegorischen Funktion bei der Erfassung von Bewegung. Dies zumal dann, wenn dazu bedacht wird, daß in Nietzsches bildhafter Szenerie noch der Waldbach es ist, der die Steine gewissermaßen als »bewegliche Fundamente« dazu liefert, das fließende Hindernis auch zu überwinden. Wissenschaftliche Empirie, wie auch philosophisches Denken, bedienen sich der Bau-Steine der Rhetorik nur in unterschiedlicher Weise, um an ihr Ziel zu gelangen (»die Steine benutzend und sich auf ihnen immer weiter schwingend, ob sie auch jäh hinter ihm in die Tiefe sinken«). Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich mit Nietzsche sagen: »Es giebt keine aparte Philosophie, getrennt von der Wissenschaft: dort wie hier wird gleich gedacht.« [III,4, 32]

Aus einer Notiz vom Frühjahr 1873, woraus der oben zitierte Passus in der Schrift über die Vorsokratiker hervorgegangen ist, wird indessen deutlich, daß auch »unbeweisbares Philosophieren«, wie dasjenige des Thales oder des Heraklit, gerade in seinem Scheitern an den empirischen Bedingungen seines Gegenstandes noch ein Gelingen hat als Kunstwerk. »Es ist als Kunstwerk noch vorhanden, wenn es sich als wissenschaftlicher Bau nicht erweisen kann.« [ebd.] Eine Philosophie, die der hyperbolischen Denkfigur den Vorzug gibt, verliert ihren ästhetischen Charakter auch dann nicht, wenn ihre Unfähigkeit offenkundig wird, das Phänomen der Bewegung empirisch und/oder argumentativ zu erklären. Die Aussage, »die wenig erwiesene Philosophie des Heraklit hat einen größeren Kunstwerth als alle Sätze des Aristoteles« [ebd.], kann unter diesem ästhetischen Gesichtspunkt ebenso richtig sein wie der Satz des Thales, daß alles Wasser ist:

Selbst im Falle des Thales hat das unbeweisbare Philosophieren noch einen Werth; sind auch alle Stützen gebrochen, wenn die Logik und die Starrheit der Empirie hinüber will zu dem Satze »Alles ist Wasser«, so bleibt immer

noch, nach Zertrümmerung des wissenschaftlichen Baues, ein Rest übrig; und gerade in diesem Reste liegt eine treibende Kraft und gleichsam die Hoffnung zukünftiger Fruchtbarkeit. [III,2, 308]

Worin liegt nun aber der ästhetische Charakter philosophischen Denkens, wie es Nietzsche darstellt? Erinnert man sich daran, daß es »zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären [...] keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Aus- druck, sondern höchstens ein ästhetisches Verhalten« [III,2, 378] geben kann, wie es in der Schrift *Über Wahrheit und Lüge* heißt, so gilt die Probe gerade dort aufs Exempel, wo dieses ästhetische Verhalten selbst zur Darstellung gelangt.

Auch im vorliegenden Fall erweist sich der »Kunstwerth« von Philosophie in dem Maß, wie es gelingt, logische Aporien durch ein ästhetisches Verhalten affirmativ zu überwinden und sich dabei der philosophischen Beweislast gewissermaßen durch eine Umwälzung auf die Logik der Darstellung zu entledigen. Eben so arbeitet jenes Überspringen von Hindernissen auf »leichten Stützen«, das hier dem wissenschaftlichen Bau auf den »Stützen« von Logik und Empirie gegenübergestellt wird, die ebenso starr wie gebrechlich sein können, wenn es darum geht, zum spekulativen Satz, alles sei Wasser, hinüberzugelangen. Ästhe- tisch ist das Verhalten in beiden Fällen zu nennen, insofern die beiden unter- schiedlichen Verfahren, von der Bewegung philosophisch zu handeln, selbst als Bewegungsverfahren (Überspringen oder Schreiten) *dargestellt* sind.

Ästhetisch ist Nietzsches Darstellung von Philosophie und Empirie aber auch insofern reflektiert, als das teleologische Moment, das »Ziel« der Bewe- gung, auch jenes *πάντα ῥεῖ* ist, das seinerseits, als fließender Waldbach allegori- siert, sich den beiden Erkenntnisformen als Hindernis in den Weg legt. Die fließende Bewegung des Wassers ist deshalb beides in einem: Ziel und Hindernis zu diesem Ziel. Das teleologische Moment ist als fließendes Hindernis der philosophischen Denkbewegung zugrunde gelegt, um den Satz der Vorsokrati- ker, alles sei (wie Wasser) ursprünglich im Fluß, zu erreichen. Logik und Hyperbolik haben darin ein gemeinsames Hindernis zu überwinden, das sich quer stellt zu ihrem Ziel. Das »Ziel« also, insofern dieses im Nachweis des heraklitischen Satzes vom *panta rhei* besteht, legt sich quer zur Bewegung, die beide Disziplinen zu überwinden hoffen. Und auch der Satz des Thales, »alles ist Wasser«, ist in Nietzsches Darstellung gerade so ästhetisch realisiert, daß er in eins als Ziel und Widerstand der Bewegung zum Ziel figuriert.¹

1 Als »das in sich Gegenwändige« hat Paul Good diese Denkfigur Nietzsches bezeichnet. Diese gegenläufige Denkfigur findet sich auch im 51. Fragment des Heraklit: »Sie verstehen nicht, wie es auseinander getragen mit sich selbst im Sinn zusammen geht: gegenstrebige Vereinigung wie die des Bogens und der Leier.« [Paul Good: *Nietzsche der Herakliteer*, in: *Nietzsche und Italien. Ein Weg vom Logos zum Mythos? Akten des deutsch-italienischen Nietzsche-Kolloquiums*, Stauffenburg Colloquium, Stuttgart 1987, Bd. 14, S. 129-153, S. 147; vgl. dazu Roger W. Müller Farquell: *Gegenwändigkeit*, in: *Schweizer Monatshefte* 3, 1994, S. 39-42; sowie J. P. Hershbell; St. A. Nimis: *Nietzsche and Heraclitus*, in: *Nietzsche-Studien*, De Gruyter, Berlin/New York 1979, Bd. 8, S. 17-38]

»Unbeweisbares Philosophieren« der Vorsokratiker, dies zeigt Nietzsches Darstellung, antizipiert sein Ziel, indem es dieses dem eigenen Denken als »treibende Kraft« zugrunde legt. »Alle treibende Kraft«, schreibt Nietzsche, »liegt in diesen vorausgeworfenen Blicken.« [III,4, 32] Das Telos der Bewegung ist nicht zu erreichen, weil es der Bewegung des Überwindens immer schon zugrunde liegt; dies ist der unzerstörbare Rest, der zum Fortschritt des Denkens antreibt. »Man muß«, hält Nietzsche in diesem Zusammenhang fest, »beim Denken schon haben, was man sucht, durch Phantasie – dann erst kann die Reflexion es beurtheilen.« [III,4, 33] In seiner literarischen Form, stellt Nietzsche ein »ästhetisches Verhalten« dar, das Ursache und Wirkung der Bewegung als Funktion ihres begrifflichen Darstellungsverfahrens begreift.

Nächst der Wissenschaft und dem »philosophischen Denken« bedient sich vor allem die Textphilologie dieses Verfahrens der Sinnkonstitution durch Überspringen einer Auslassung, die dem kontinuierlichen Weg zum Ziel entgegensteht.¹ Noch die genaueste Lektüre überspringt und konstituiert aus dieser Bewegung die Kontinuität eines Textes. Daß dem so ist, hat nicht erst die Rezeptionsästhetik entdeckt.² Einer Notiz vom Herbst 1872, die in seine Schrift über die Vorsokratiker Eingang gefunden hat, schickt Nietzsche eine Überlegung zur philologischen Konjekture voraus, die philosophisches und wissenschaftliches Denken in ihrer Fähigkeit zueinanderrückt, durch Überspringen Kohärenz und Kontinuität zu erzeugen.

Auch selbst bei der philologischen Conjectur giebt es ein Erzeugen, das nicht ganz in bewußtes Denken aufzulösen ist. [...] Das philosophische Denken ist mitten in allem wissenschaftlichen Denken zu spüren: selbst bei der Conjectur. [III,4, 31]

In seiner Auseinandersetzung mit den Texten der Vorsokratiker gehört auch für Nietzsche die Ergänzung von Fragmenten und eine Lektüre über Auslassungen und verderbte Textstellen hinweg zur professionellen Tätigkeit des Lesens. Mit

1 Stellvertretend für eine ganze Reihe von diesbezüglichen Untersuchungen zur Psychologie des Lesevorgangs, sei hier Roland Barthes zitiert, der »gerade im Rhythmus zwischen dem, was man liest, und dem, was man nicht liest«, den *plaisir du texte* erkennt; das Überspringen der Kluft zwischen Gelesenem, die gelesene Auslassung, und das Verschieben dieser Kluft sind Barthes für die Bewegung des Lesens konstitutiv: »Bei jeder Lektüre überspringt man andere Passagen, niemals dieselben.« [Roland Barthes: *Die Lust am Text*, (*Le Plaisir du Texte*, Paris 1973), aus dem Französischen von T. König, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982, S. 18f.; einen Überblick über die aktuelle Lesepsychologie geben Keith Rayner, Alexander Pollatsek: *The Psychology of Reading*, Englewood Cliffs 1989. Vgl. Forschungsreferat in der Einleitung]

2 Als »Unbestimmtheitsstellen« bezeichnet Wolfgang Iser textuelle Lücken, die, vom Leser ergänzt, zum Eindruck der Bewegung im Textgefüge führen. [Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanzer Universitätsreden, Konstanz 1971; ausführlicher ist diese Konzeption der »Leerstelle als ausgesparte Anschließbarkeit« von Iser vor allem in *Der Akt des Lesens* diskutiert worden (Fink, München 1984 (2. Aufl.), S. 284ff.)]

dem Phänomen der Textlücke und der Korruptele sieht sich Nietzsche im Zuge seiner philologischen Arbeit konfrontiert, und zwar auch dann, wenn er, wie zu vermuten ist, die Fragmente der Vorsokratiker aus zeitgenössischen Sammlungen rezipiert hat, in denen manche Textlücken durch Konjekturen der Herausgeber geschlossen wurden. Die Bewegung des Lesens findet ihren Widerstand in der Lücke, die es (divinatorisch) zu überspringen gilt. Auch Lektüre ist in diesem Sinn *actio in distans*, das heißt durch Springen erwirkte Kontinuität eines Textverlaufs.

Die Hypothese, der spekulative, leichtfüßig springende Charakter philosophischen Denkens, die Figur der Hyperbel, überhaupt die Überwindung einer Distanz, wird aus Nietzsches Perspektive immer dann virulent, wenn Bewegung nicht als Kausalitätswirkung und Kontinuitätsoperation gedacht wird. Für Nietzsches Konzeption der Bewegung ist vielmehr die Lücke konstitutiv, die das Denken zugleich schafft und überspringt; sie konstituiert sich als Übertragung und als ein Hinüber-Setzen über dasjenige, was sich unterscheidet und eine Differenzierung bedingt. Somit ist die Bewegung eine tropologische Operation, die den Bildbereich zugleich differenziert und überträgt, ein Motiv und die Metapher dieses Motivs auf der Ebene der Darstellung – anders gesagt: dargestellte Bewegung und bewegte Darstellung in eins.

Zarathustras Dis-tanz

Die nachfolgende thematische Lektüre von Nietzsches *Zarathustra* verfolgt im wesentlichen die Absicht, den Tanz als perspektivisches Gefüge gegenläufiger Bewegungen zu analysieren. Es soll Nietzsches Bewegungskonzeption einer *actio in distans* in den verschiedenen Figuren dargestellter Bewegung aus differenziell-gegenläufigen Begriffsdispositiven nachgegangen werden. Angefangen bei einer Topologie der Gegenläufigkeit, die vielfach durch die Präfixe von hin- und zurück-, über- und unter- im Text markiert wird, gilt es anschließend eine tropologische Dimension des Textes zu eröffnen, die durch differenzielle, sprachimmanente Prozesse mehrere sich widersprechende, polyperspektivisch aufbrechende Bewegungen der Selbst-Distanzierung, der Selbst-Überwindung darstellt. Diesem rhetorischen Spiel mit der Selbstähnlichkeit verdankt es sich schließlich, daß der Text zu sich selbst in Distanz gebracht wird und parodistisch bis ins kleinste Detail – »kein Glied nicht trunken« – zu tanzen beginnt.

Die Nietzsche-Rezeption hat die Bewegungskonzeption des *Zarathustra* bislang mit Begriffen wie »Relativismus«, »Perspektivismus« oder auch mit der Dynamik der multiplen »Willen zur Macht« belegt.¹ Nur selten allerdings wurde bisher konsequent genug bedacht, daß Nietzsches »immanenter Perspektivismus«² unmöglich einer Doktrin relativer Standpunkte subsumiert werden kann, weil Perspektivismus selbst kein bestimmter *point of view* sein kann.³

Gary Shapiro hat die Rhetorik in Nietzsches *Zarathustra* darüber hinaus als »polytropos« bezeichnet, da nichts so sehr den Weg zur metaphorischen Polyvalenz belege wie der wiederholte Übergang vom Topos zum Tropus und das »rhetorische Spiel« mit den verschiedensten Variationen dieses Übergangs in den vier Büchern des *Zarathustra*. »*Zarathustra*, like that wisest and most playful of the Greeks, is *polytropos*. Almost every topic that emerges in the book becomes the occasion for ringing the changes through the succession of parts.«⁴ Dieses »rhetorische Spiel« Zarathustras, so Shapiro weiter, substituiere die persuasiven Strategien des Textes einer rhetorischen Figuralität, die vor allem durch Entgegensetzung operiert: »*Zarathustra* is a rhetorical *spiel*. It plays with

1 Hier seien vor allem die folgenden Arbeiten erwähnt: Günter Abel: *Nietzsche. Die Dynamik, der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr*, a. a. O. 1984 und Wolfgang Müller-Lauter: *Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*, a. a. O. 1971.

2 Alexander Nehamas: *Immanent and Transcendent Perspectivism in Nietzsche*, in: *Nietzsche-Studien*, De Gruyter, Berlin 1983, Bd. 12, S. 473–490. Vgl. ders.: *Nietzsche: Life as Literature*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1985, S. 42–73.

3 »Perspectivism cannot be a doctrine or a point of view because, properly understood, it makes impossible the epistemological activism that a doctrine requires.« [Tracy B. Strong: *Friedrich Nietzsche and the Politics of Transfiguration (Expanded Edition)*, University of California Press, Berkeley u. a. 1988, S. 308]

4 Gary Shapiro: *The Rhetoric of Nietzsche's »Zarathustra«*, in: *Boundary 2*, vol. VIII, No. 2, State University of New York at Binghampton, Winter 1980, S. 165–187, zit. S. 175.

serious affairs of the understanding but does not aim at persuasion. It speaks without authority [...].¹ »Zarathustra's critique of unitary metaphor occurs [...] in a play upon binary structures.«²

Eine Erweiterung und Vertiefung hat die Diskussion dieser differenziellen Bewegungskonzeption vor allem durch Jacques Derridas Nietzsche-Lektüre erfahren, die im Zusammenhang mit dem Wirkungsmodell der *actio in distans* das Wortspiel vom differenziellen Tanz als einem/r »Dis-tanz« geprägt hat. Es ist dies eine rhetorisch exakt kalkulierte Katachrese, die, so sehr sie auch nietzscheanisch anmutet, von Nietzsche selbst in dieser Form nie verwendet worden ist.³ Dieses Wortspiel Derridas hat für sich, daß sie die Bewegung des Tanzes aus dem Bildbruch heraus verständlich macht, eine Katachrese, die zugleich eine gedankliche Bewegung der Ent-Fernung mit sich führt, in die sich eine Kluft eingeschrieben hat.

Diese Denkfigur einer »Dis-tanz« entspricht auch Derridas Denkfigur der »Différance« als einer Operation der Trennung und des Aufschubs, wie er sie in verschiedenen einschlägigen Stellen seines Werks diskutiert hat.⁴ In seiner Nietzsche gewidmeten Lektüre mit dem Titel *Éperons – Les Styles de Nietzsche* umschreibt Derrida diesen Neologismus der »Dis-tanz« mehr, als daß er ihn begrifflich definieren würde, wenn er danach fragt, »mit welchem Schritt diese Dis-tanz eröffnet« wird: »Vielleicht ist sie als Nicht-Gestalt, *simulacrum*, der Abgrund der Distanz, die Distanzierung der Distanz, der Schnitt des Zwischenraums, die Distanz selbst, wenn man dies, was aber unmöglich ist, noch sagen könnte: die Distanz selbst. Die Distanz distanziert sich, die Ferne entfernt sich.«⁵ Mit dem Begriff der »Dis-tanz« verbindet Derrida ein imaginäres Konzept der Trennung und des Aufschubs und nähert sich damit, ohne dies allerdings

1 Gary Shapiro: *The Rhetoric of Nietzsche's »Zarathustra«*, a. a. O., S. 170.

2 Gary Shapiro: ebd., S. 178.

3 Dieses Wortspiel verdankt sich einem Abschnitt aus dem zweiten Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* über »die Frauen und ihre Wirkung in die Ferne«, der in den Vergleich mit der Totenstille fernab gleitender Segelschiffe mündet und damit endet, die mächtigste Wirkung der Frauen sei, »um die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne, eine *actio in distans*: dazu gehört aber, zuerst und vor Allem – Distanz!« [V,2, 101]

4 Vgl. Jacques Derrida: *Die Différance*, in: *Randgänge der Philosophie*, Passagen, Wien 1988, S. 29-52; ders.: *Die Stimme und das Phänomen: Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls (La voix et le phénomène, Paris 1967)*, Frankfurt a. M. 1979, S. 140ff.; und ders.: *Die Bahnung und die Differenz*, in: *Die Schrift und die Differenz (L'Écriture et la Différence, Paris 1967)*, Frankfurt a. M. 1972, S. 306ff. Vgl. dazu die Diskussion des Differenzbegriffs in der Einleitung.

5 »Sous quel pas s'ouvre cette Dis-tanz? [...] Peut-être est-elle, comme non-identité, non-figure, simulacre, l'abîme de la distance, le distancement de la distance, la coupe de l'espace, la distance elle-même si l'on pouvait encore dire, ce qui est impossible, la distance elle-même.« [Jacques Derrida: *Éperons. Les Styles de Nietzsche*, in: *Nietzsche aujourd'hui?*, Colloque de Cersy-la-Salle, 10/18, Paris 1973, S. 241f., (*Sporen. Die Stile Nietzsches*, in: W. Hamacher (Hrsg.): *Nietzsche aus Frankreich*, aus dem Französischen von R. Schwaderer, Frankfurt a. M./Berlin 1986, S. 129-167, zit. S. 135)] Derridas »Definition« kann ihrem Selbstverständnis gemäß als begriffliche Dissemination verstanden werden.

ausdrücklich zu vermerken, jener Bewegungskonzeption Nietzsches der *actio in distans* an, der wir anlässlich unserer Diskussion der »Zeitatomlehre« begegnen sind.

In der Tat hat Nietzsche im Überspringen einer Distanz, die sich aus diesem Überspringen selbst konstituiert (und somit die Kausalitätslogik aufhebt), eine bislang weitgehend unerkannte ästhetische Dimension von Bewegung ins abendländische Denken eingeführt. Nietzsches literarische Arbeit ist von dieser ästhetischen Dimension der Bewegung nachhaltig bestimmt worden. Hier, im semiotisch/rhetorisch bedingten System des Textes, findet er die ästhetischen Regulative, um die positivistischen Bewegungsaxiome seiner Zeit begrifflich zu relativieren. Erst unter den spezifisch ästhetischen Bedingungen des Textes läßt sich das Theorem einer selbstreferenziellen Bewegung des Sprunges, in der gewissermaßen zugleich aufspringt, was übersprungen wird, auch künstlerisch realisieren.

Nicht nur hat sich Nietzsche von der philosophischen Diskussionstradition des Bewegungsbegriffs dadurch kritisch losgesagt, daß er die positivistischen Grundaxiome seiner Zeit in ihrer semiotischen Funktion als unzulänglich bezeichnet hat, sondern auch dadurch, daß er in die Beschreibung des Kontinuums den Bruch und den Sprung als Denkfigur eingeführt hat. Im wiederkehrenden Versuch, den Sprung als Denkfigur für Bewegung auch literarisch zu erproben, kann Nietzsches innovatorische Leistung in der Ästhetik dargestellter Bewegung gesehen werden. Dazu gehört in Nietzsches Schreibpraxis insbesondere das Markieren einer Differenz im Textgefüge, die als »Sprung« im Text ein Überspringen erst gewährleistet und so jede Bewegung im Text zu einem Akt des Über-Setzens, oder besser: eines Hinüber-Setzens, werden läßt.¹

Nicht zufällig führt Nietzsches Rhetorik der »Überwindung« stets auch einen Abgrund mit sich. Nebst dem »Abgrund« gehört auch die Vorstellung des »Horizontes« zum Gefolge einer Bewegung des Überwindens. Ja, vielfach erzeugt die Figur der »Überwindung« zuerst den (negativen) Werthorizont, über den sie sich affirmativ hinwegsetzen kann. Recht deutlich erkennbar werden diese beiden ästhetischen Überwindungsstrategien, die die Unerreichbarkeit des Transzendenten wie etwa einen Abgrund oder auch einen Horizont voraussetzen, in Zarathustras Rhetorik des Tanzes.

Zu Nietzsches Darstellung des Tanzens im *Zarathustra* gehört immer auch die Bewegung gegen eine (fiktive) Grenze, die es aus der Distanz heraus zu überwinden gilt. Es ist dies ein bemerkenswertes ästhetisches Dispositiv, wenn man bedenkt, daß im Abgrund wie im Horizont die Erfahrung der Grenze gerade in der Entfernung dessen liegt, an das man sich nähert. Das Überspringen einer derart entfernten Grenze – sei sie in horizontaler oder vertikaler Richtung

1 Dieser Selbstbewegung des Satzes, die sich im Aufbrechen des Satzes als Setzung und einen »qualitativen Sprung« konstituiert, ist Christa Kühnhold mit Bezug auf Sören Kierkegaard nachgegangen – leider ohne Erwähnung Nietzsches. [Christa Kühnhold: *Der Begriff des Sprunges und der Weg des Sprachdenkens. Eine Einführung in Kierkegaard*, de Gruyter, Berlin/New York 1975]

zu suchen – ist in Nietzsches Denken weniger paradox, als es zunächst erscheinen mag, dies zumal dann, wenn man seine bewegungstheoretischen Überlegungen aus der Basler Zeit berücksichtigt, die sich mit der *actio in distans* beschäftigen. Heißt doch *actio in distans* nichts anderes als Bewegung durch Einführung und Verschiebung einer Differenz zwischen den Dingen oder zwischen Realabstraktionen. Wenn dergestalt *actio in distans* auch als Bewegung der »Dis-tanz« im Sinne Derridas aufgefaßt wird, so haben wir für die Darstellung des Tanzes in Nietzsches Texten eine neue ästhetische Dimension hinzugewonnen: die des Sprunges im fragmentierten Text.¹

Dieser doppelten Synchronbewegung von Trennung und Überwindung – und mit ihr eine ästhetische Dimension des Tanzes in Nietzsches Texten, die selbst Derridas kryptologischer Lektüre entgangen ist – gilt es also im folgenden nachzugehen, wenn nach der Darstellung des Tanzes im *Zarathustra* gefragt wird. Daß dabei im Spiel mit Worten gerade in Nietzsches Texten eine philosophische Strategie am Werk ist, die alle Wahrheit in ihrer sprachlichen Konstruktion aufsucht, dort also, wo sie auch umzuwerten wäre, bedarf an dieser Stelle wohl kaum einer weiteren Erwähnung.

Unter-Gänge

Wer sich mit der Lektüre des Tanzes beschäftigt, stößt früher oder später auf die elementaren Vorgänge von Sprung- und Gangart. Deren Analyse wiederum erweist sich, wie alles vermeintlich Einfache, als grundsätzlich schwierig. Werden doch diese einfachsten Formen tänzerischer Bewegung in sich von einer Distanz bestimmt, die für die Art und Weise, sie zu überwinden, konstitutiv ist. Jeder Schritt treibt in sich eine Spanne auseinander, jeder Sprung reißt unter sich einen gewissen Abgrund auf. Diesen konstitutiven Vorgang der Distanzierung vergessen zu machen gehört geradezu zu den Voraussetzungen für jeden Versuch, real zu gehen oder zu tanzen.

Anders beim Schreiben vom Tanz. In literarischer Sprache ist der Tanz ein Begriff, bei dem Bewegung erst denkbar wird, wenn die signifikanten Differenzen bekannt sind, in denen und zu denen sich dieser Begriff verhält. Diese Differenz ist es, die den Begriff des Tanzes zur Bewegungsfigur werden läßt. Um die Figur des Tanzes als ein sprachliches Bewegungsgeschehen zu verstehen und zu analysieren, muß demnach gerade das bedacht sein, was realiter vergessen werden muß, um zu sich zu bewegen und zu tanzen: Die sprachlogische

1 In der Nachfolge Derridas hat bereits Bernard Pautrat auf die ästhetisch-poetologische Dimension von Nietzsches Figuralität des Tanzes hingewiesen, wenn er schreibt: »[...] il faut danser avec le texte, selon le rythme de sa fragmentation. [...] Ce n'est ni parler ni danser, c'est parler et danser dans l'écriture, c'est donc transporter la danse dans l'écriture, donner une version métaphorique de ce qui est déjà, par soi, métaphorique.« [Bernard Pautrat: *Versions du soleil, figures et système de Nietzsche*, Seuil, Paris 1971, S. 304/306]

Differenz zu denken bildet die textanalytische Voraussetzung dafür, die Bewegung des literarischen Tanzes zu verstehen. Ohne diese Umkehrung der logischen Prämissen läßt sich Nietzsches Tanzsprache nicht begreifen. Diese Bemerkung sei der Lektüre von Nietzsches Rhetorik des Tanzes im *Zarathustra* vorausgeschickt, die qua Analyse der Differenzen zu verstehen sucht, worauf sich die Bewegung des Textes gründet.

In der Vorrede von Nietzsches *Zarathustra* hebt die sich anbahnende »Lehre vom Übermenschen« bekanntlich als Diskurs über »Zarathustra's Untergang« [VI,1, 6] an. Zarathustras Gang zu den Menschen zeigt sich als Untergang, in dessen Gefälle die »Lehre vom Übermenschen« aufkommt und sich etabliert. Was im Gestus der Überwindung einhergeht, scheint die Kraft dazu aus einem Gefälle zu nehmen, das, hierarchisch prästabiliert, in der Rhetorik des »Untergangs« seinen Auftrieb sucht. Diese unterläuft von allem Anfang an vorsätzlich und konsequent ihren Hang zur Überwindung, von dem sie spricht. Zarathustras Rhetorik überwindet gewissermaßen untergehend. So wird denn auch, mit einigem Hintersinn, am Schluß der Vorrede [VI,1, 22] wieder auf eine Sentenz zurückgewiesen, die schon zu Beginn beschlossene Sache war, den apodiktischen Satz nämlich: » – Also begann Zarathustra's Untergang« [VI,2, 6]. Doch auch dieser prognostizierte Untergang hintergeht alsbald, was er überwindet. Der »Untergangsmonolog« entfaltet ein vertracktes Dispositiv mehrerer Bewegungen, deren Vektoren laufend wechseln. Ein Bewegungsdispositiv, das besonders im Hinblick auf die Darstellung des Tanzes zu untersuchen ist. Denn die wichtigsten Parameter, die für die Figuralität des Tanzes in diesem Text von Bedeutung sind, werden bereits im Einleitungsmonolog vorgezeichnet. Im folgenden sollen diese Parameter der Bewegung kurz beschrieben werden.

Die Eingangsszenerie der *Vorrede* trägt alle Merkmale des Erhabenen: Zarathustra spricht, einsam auf dem Gebirge stehend, der Morgenröte entgegen. Gleich der Sonne will Zarathustra hinabsteigen, um Licht in die Unterwelt zu bringen, indem er, verlöschend wie dieses überreiche Gestirn, noch *hinter* das Meer gehen will:

Dazu muß ich in die Tiefe steigen: wie du des Abends thust, wenn du hinter das Meer gehst und noch der Unterwelt Licht bringst, du überreiches Gestirn! Ich muß, gleich dir, untergehen, wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will. [VI,1, 5]

In diesem »Untergangsmonolog« Zarathustras konkurrieren mehrere Bewegungen in charakteristischer Weise: Zunächst präsentiert sich die apostrophierende Rede vom Untergang Zarathustras als Mimesis der *untergehenden* Sonne paradoxerweise angesichts der Morgenröte einer *aufgehenden* Sonne. Dieser situative Sachverhalt scheint allerdings weniger paradox, wenn er im Ensemble gegenläufiger Bewegungen betrachtet wird, in denen er inszeniert ist. Nicht nur ist der Unter-Gang hinab zu den Menschen als Weg zum Über-Menschen

gleichfalls gegenläufig angelegt, auch die vektorielle Verschiebung des vertikal orientierten Unter-Gangs zum Gang hinter die Schwelle des Horizontes erzwingt einen Wechsel der Denkrichtung.¹

Zarathustras prophetische Rede vom Übermenschen ist ganz dieser Gegenläufigkeit verpflichtet. Sein Horizont ist eine Figur der Distanz, die eine doppelte Bewegung ausführt: Sie realisiert Untergang und Transzendenz in einem.

Daß freilich, wer wie hier, hinten hinabgehen will, dabei den Horizont schon als überschritten denkt, mag als Hinterlist nietzscheanischen Denkens angesehen werden. In dieser Figur des Horizontes scheint der Gang in die Unterwelt bereits ein Schritt zur Transgression des eigenen Horizontes zu sein.

Damit zeichnet sich schon zu Beginn der Vorrede eine Denkfigur ab, die im folgenden immer dann anzutreffen ist, wenn von Überwindung und Überspringen, insbesondere im Zusammenhang des Tanzes, die Rede sein wird. Immer muß etwas »dasein, über das getanzt, hinweggetanzt« wird [VI,1, 244], ein gedachter Hiatus, über den das Springen geht, oder eine Grenze, die überwunden wird. Schon der einleitende »Untergangsmonolog« Zarathustras macht deshalb deutlich, daß wir es nicht mit einer Textlogik zu tun haben, in der etwa Abgrund und Grenze säuberlich getrennt wären, als vielmehr mit einer doppelten Bewegung, in der zugleich geöffnet und übersprungen wird.

Von allem Anfang an ist dieser Diskurs des Unter-Gangs zugleich auch als ein Diskurs des Auf-Bruchs gekennzeichnet. Diese doppelte Denkbewegung Nietzsches, die wir weiterhin als »Dis-Tanz« bezeichnen wollen, ist polyperspektivisch aufgebrochen und in ein bewegliches Koordinatensystem eingebunden, das jedes Auf-dem-Weg-Sein durch diesen Text zur methodischen Gratwanderung werden läßt. Es ist dies auch der virtuose, von jeder physikalischen Ordnung abgelöste, ausschließlich semiotisch/rhetorisch operierende Gang, dem wir in der Figur des Seiltänzers begegnen, wie er in Zarathustras Vorrede allegorisch auftritt. Er wird es auch sein, der es wagt, den schwierigen Weg über das Seil zu gehen. (Schwierig nicht zuletzt für das analytische Verständnis.)

1 Anders liest hier Peter Gasser, der im Hinblick auf die zirkuläre Struktur in Nietzsches Rhetorik des *Zarathustra* schreibt, die Bewegung der Rede antizipiere schon ihre thematische Richtung des Wiederkehrgedankens, wenn sie »im globaleren Rahmen der zirkulären Sonnenbewegung einen Anfang schon voraussetzt und damit einen Neuanfang, einen Übergang bereithält«. (Peter Gasser: *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1371, P. Lang, Bern u. a. 1992, S. 83) Demgegenüber wäre zu fragen, inwiefern die binären Strukturen in Zarathustras »Untergangsmonolog« hier nicht gerade den Wiederkehrgedanken ohne den Rückgriff auf einen »globaleren Rahmen« der Kreismetaphorik realisieren und ob überdies die Rhetorik gegenläufiger Denkrichtungen überhaupt mit der Vorstellung kreisförmiger Wiederkehr kompatibel sei. Annemarie Piepers Versuch, binäre Bewegungsstrukturen in Zarathustras Diskurs durch geometrische Darstellung in einem Kreismodell unterzubringen, bleibt diesbezüglich zu schematisch. [Vgl. Annemarie Pieper: »Ein Seil geknüpft zwischen Tier und Übermensch«. *Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches erstem »Zarathustra«*, Klett-Cotta, Stuttgart 1990, S. 26]

Vorbereitet wird dieser gefährliche Schritt durch eine Bilderrede, die erneut Untergang und Transzendenz miteinander verknüpft.

Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, – ein Seil über einem Abgrunde.

Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben.

Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist.

Ich liebe Die, welche nicht zu leben wissen, es sei denn als Untergehende, denn es sind die Hinübergehenden.

Ich liebe die grossen Verachtenden, weil sie die großen Verehrenden sind und Pfeile der Sehnsucht nach dem anderen Ufer. [VI,1, 10f.]

Exemplarisch läßt sich hier der Spannungsbogen ermessen, aus dem die Bewegung der Differenz hervorgeht. Was sich da zwischen »Thier« und »Übermensch« auftut, ist zunächst nicht ein Abgrund, sondern bei wörtlicher Betrachtung ein syntaktisches Glied der Konjunktion (»und«), das in seiner kopulierenden Funktion zugleich das ist, was trennt und Distanz schafft inmitten eines zutiefst menschlichen Gegensatzes von Tier und Übermensch; aber auch der Gedankenstrich (»–«), der daran anschließt, schafft im syntaktischen Einschnitt die gedankliche Verknüpfung zum »Abgrund« am Satzende, über den zum Vergleich mit dem »Menschen« am Satzanfang ein »Seil« gespannt ist. Dieser paradigmatische Satz aus Zarathustras Vorrede, der die gedankliche Bewegung aus der Spannung heraus mobilisiert, den er durch Setzung und Dehnung von Differenzen mit allen Mitteln des rhetorischen Stils erwirkt, ist einer, der aller Spannkraft zum Trotz in sich zu ruhen scheint. In ihm ist kein Ziel der Bewegung auszumachen, und subjektlos fällt die Rede in die Differenz zurück, die er aus sich heraus geschaffen hat.¹ Mit der chiasmatischen Schlaufung des hier diskutierten Satzes, der Mensch sei ein Seil, »ein Seil über einem Abgrunde«, kehrt der Anfang ins Ende und von hier in den Anfang endlos zurück, um dabei nichts anderes zu verknüpfen als die Distanz zwischen Tier und Übermensch, ebenso wie diejenige zwischen Mensch und Abgrund. Daß dabei sich auch die Vektoren in horizontaler und vertikaler Ausrichtung überkreuzen, gehört mithin zu Nietzsches ambivalenter Stilistik, die im Weg der Lektüre die Gefährlichkeit von Sätzen erfahrbar werden läßt, welche die Bewegung von allen räumlichen Halteseilen losgeknüpft denkt und die Spannung zwischen dem gefährlichen

1 Gary Shapiro hat die Ziellosigkeit dieser metaphorischen Bewegung erfaßt, geht aber gerade an ihren rhetorischen Charakteristiken vorbei: »The Vorrede spoke of man as a bridge, as something to be overcome for the sake of the superman. This talk was starkly abstract, full of plays on *übergehen* and *untergehen*, suggesting a sheer up or down movement with little sense of a concrete goal.« [Gary Shapiro: *The Rhetoric of Nietzsche's »Zarathustra«*, a. a. O., 1980, S. 171]

»Hinüber« und dem gefährlichen »Zurückblicken« in oszillierender Schwebelage hält. Wer hier stehenbleibt ist dem Abgrund schon verfallen, den er überbrückt.

Bildlogisch betrachtet, sind »Abgrund« und »Brücke« in dieser metaphorischen Konstruktion interdependente Bauteile und bilden zusammen eine in sich tragende Konfiguration. Im Hinblick auf die Dynamik dieser Konfiguration scheint dem Motiv der »Brücke« eine besondere Funktion zuzukommen. Für das Verständnis von Nietzsches Sprachbild ist die Dynamisierung des Motivs durch seine metaphorische Funktion von zentraler Bedeutung. Dynamisch läßt sich das Motiv der »Brücke« insofern nennen, als diese »Brücke« im vorliegenden Fall weniger dem Tragen dient, sondern selbst eine Über-Tragung ist, nämlich eine Metapher des »Menschen« (»Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke ist und kein Zweck«). Als Metapher, und ausschließlich in ihrer figurativen Vermittlungsfunktion, stiftet sie die Beziehung zu dem, was »geliebt werden kann am Menschen«, eine Liebe zu dem, was »gross« ist an ihm: dem »grossen Verachtenden« und dem »grossen Verehrenden« [ebd.], und konstituiert damit ihre Vermittlungsfunktion erneut in einer Differenz.

Die »Brücke«, von der hier die Rede ist, ist nicht von Holz und Stein. Sie beruht einzig in ihrer figurativen Funktion der Vermittlung von Gegensätzen und der Übertragung von gegenläufigen Bewegungen in horizontaler wie in vertikaler Richtung. Genaugenommen besteht diese Figur der »Brücke« ausschließlich aus den dynamischen Relationen, die sie zueinander vermittelt. Aus letzteren erbaut der Text die metaphorische Konstruktion des »Menschen«, ein Menschenbild, das weder ein »Zweck« sei noch ein eigentlicher Zustand, sondern vielmehr ein gefährlicher »Übergang und ein Untergang«. Wenn die Liebe zum Menschen, wie Nietzsches Satz behauptet, aus dieser doppelten Bewegung von Übergang und Untergang resultiert, dann wird dies ermöglicht kraft einer Differenz, die im Übertragungscharakter der Metapher liegt und in diesem Fall in ihrer spezifischen Überbrückungsfunktion, die mehrere Perspektiven gleichzeitig zueinander in Beziehung setzt.¹

In der Metapher der Brücke überkreuzen sich Übergang und Untergang des Menschen in einer synchronen Bewegung der Differenz und des Aufschubs. Aus dieser Bewegung der Differenz, die die Metapher in Nietzsches Text schafft, indem sie jene Distanz überbrückt, die sie schafft – aus dieser dynamischen Relation wird die Liebe zum Menschen erst denkbar. Sie schafft das, was Nietzsche eine »Wirkung in die Ferne, eine *actio in distans*«, genannt hat und die er insbesondere für die Wirkung der Frauen verantwortlich macht [V,2, 101]. Und was wäre schließlich Liebe auch anderes als die Möglichkeit und Fähigkeit des Menschen zur Übertragung und zum Überspringen einer Kluft, die beim (a-topischen) Erreichen des »anderen Ufers« gelöscht würde, wie das Leben im Tod? »Zu jeder Seele gehört eine andre Welt«, heisst es später im »Genesungs-

1 Zu dieser relationalen Metaphorik in Nietzsches *Zarathustra* vergleiche Muneto Sonoda: *Zwischen Denken und Dichten: Zur Weltstruktur des 'Zarathustra'*, in: *Nietzsche-Studien*, De Gruyter, Berlin, New York 1972, Bd. 1, S. 234-246, bes. S. 244.

kapitel« des *Zarathustra*, »für jede Seele ist jede andre Seele eine Hinterwelt.« [VI,1, 268]

Dem Leser des *Zarathustra* ist indessen bekannt, daß Zarathustras Untergang spätestens im dritten Buch ein Ende findet. Am Schluß des Kapitels mit dem Titel »Der Genesende«, dem das Lied »Von der grossen Sehnsucht« folgt, »– endet Zarathustra's Untergang« [VI,1, 273] – und dies nicht zuletzt mit seinen Ausführungen über die Lehre der »ewigen Wiederkunft«. In wiederholten Anspielungen auf die Eingangsszenenerie im ersten Buch (die ja den Beschluß Zarathustras enthält, in die Tiefe hinabzusteigen), steigt nunmehr im dritten Buch zum Genesenden wiederum im Morgengrauen ein »abgründlicher Gedanke« aus der »Tiefe« herauf [VI,1, 266] und spricht – vom Monolog Zarathustras in rhetorischer Weise herbeigerufen – zu ihm: »Mein Abgrund redet, meine Tiefe habe ich an's Licht gestülpt!« [VI,1, 267]. Nicht nur, daß dieser Abgrund durch die rhetorische Figur der Apostrophe erst beredt wird (»Zarathustra aber redete dieses Worte: Herauf, abgründlicher Gedanke, aus meiner Tiefe!«), macht ihn zu einer zitierten und überdies noch gefäßartig umstülpbaren Abgrundstruktur,¹ sondern auch die Tatsache, daß er gewissermaßen als narrativer Brückenkopf dem Anschluß an die oben besprochenen Reflexionen zum Über- und Untergang in Zarathustras »Vorrede« dient.

Nebst ihrer Übertragungsfunktion als Metapher besitzt das Motiv der »Brücke« also auch eine erzählstrategische Bedeutung, nämlich auf hintersinnige Weise und über größere Textabschnitte hinweg Anfang und Ende von Zarathustras »Untergang« zueinander zu vermitteln. Äußerst zweckvoll wird dieser Anschluß durch das Motiv der »Brücke« thematisiert und eingerichtet. Auch hier ist es die Metaphorik der »Regenbogen und Schein-Brücken zwischen Ewig-Geschiedenem« [VI,1, 268], die narrativ eine Verbindung zwischen Anfang und Ende von Zarathustras »Untergang« schafft.

Zu Zarathustras Überwindung des »Unterganges« gehört zweifellos die (rhetorische) Einsicht, daß die Worte jene Kluft der Differenz, die sie zur Konstitution von Sprache benötigen, in ihrer Scheinhaftigkeit wiederum zu überbrücken vermögen, indem sie sich ebendiese Differenz bildhaft zugrunde legen, gleich als ob der Abgrund, den sie solcherart zitieren, bereits den metaphorischen Grund dafür abgeben würde, ihn erneut zu überschreiten. Zur Überwindung des Untergangs gehört deshalb auch die Einsicht in den figurativen Charakter der Rede vom »Untergang«, eine rhetorische Einsicht, die es dem Sprechenden erlaubt, gleichsam auf metaphorischen Brücken über den abgründigsten Dingen zu tanzen:

Zwischen dem Ähnlichsten gerade lügt der Schein am schönsten; denn die kleinste Kluft ist am schwersten zu überbrücken.

1 Zu Recht nennt Jacques Derrida die von Nietzsche verwendete Abgrundstruktur eine »nicht-fundamentale Struktur«, weil sie gleichzeitig oberflächlich und grundlos sei und damit eine Form revertierbarer Oppositionen darstelle. [Jacques Derrida: *Sporen. Die Stile Nietzsches*, a. a. O., S. 157]

Für mich – wie gäbe es ein Ausser-mir? Es giebt kein Aussen! Aber das vergessen wir bei allen Tönen; wie lieblich ist es, dass wir vergessen!

Sind nicht den Dingen Namen und Töne geschenkt, dass der Mensch sich an den Dingen erquicket? Es ist eine schöne Narrethei, das Sprechen: damit tanzt der Mensch über alle Dinge.

Wie lieblich ist alles Reden und alle Lüge der Töne! Mit Tönen tanzt unsre Liebe auf bunten Regenbögen. – [ebd.]

Einmal mehr führt Nietzsche hier vor, wie Abgründiges durch sprachkritische Reflexion überwunden wird. Die bewußte Instrumentalisierung der Zeichenhaftigkeit von Name und Ton dient dabei exemplarisch der Überbrückung einer Differenz, jener kleinsten Kluft zwischen dem Ähnlichen, die als logischer Rest sich gerade dann nicht eliminieren läßt, wenn sie durch den schönen Schein der Metapher leicht hin zu überbrücken ist.

Diese Differenz ist die *conditio sine qua non* für jede Metapher, so gering die Kluft auch scheinen mag. In der Minimalisierung dieser logischen Differenz zwischen den Dingen liegt eine Annäherung an den schönen Schein, den Nietzsches Rhetorik aber durchaus kritisch unterläuft oder, um genau zu sein: bildlogisch überbrückt. Ihm geht es, wie schon in seiner Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, offenbar um den Nachweis des speziellen Konstruktionscharakters von Scheinhaftigkeit, um eine Konstruktion, die anschließend benötigt wird, um den Tanz als metaphorischen Überbrückungs- und Übertragungseffekt zu etablieren. Die »bunten Regenbögen«, auf denen die menschliche Liebe sich zum Tanzen anschickt, sind aus demselben Stoff der Sprache gemacht wie der metaphorische Schein jener »Schein-Brücken«, die Zarathustra über die Tiefen des Abgrundes, den er sich immer wieder herbeiredet, zum jenseitigen »Ufer« der »Genesung« führen sollen: Diese »Regenbögen und Schein-Brücken zwischen Ewig-Geschiedenem« sind sprachlich gestifteter Scheinübergang, ermöglicht durch das Wörtlichnehmen des Scheins als einer metaphorischen Form, die eine Bewegung des Übergangs trägt.

Daß dieser metaphorische Über-Gang auch das Über-Springen einer logischen Kluft impliziert, jener wie auch immer geringen, aber doch sprachkonstitutiven Differenz, macht Nietzsches Rhetorik der Bewegung als angewandte Sprachkritik lesbar – und überdies auch als Kritik ihrer Anwendung. Sprache, als menschlich gestifteter Schein und tönende Nomenklatur des Signifikanten, ist dazu angelegt, zum Tanz über den Dingen anzuregen. Wer freilich, wie die Kundschaft Zarathustras, von der persuasiven Wirkung dieser Rhetorik kopflos begeistert wird, dem tanzt gar die beredte Welt, wie den Tieren, die Zarathustra vor der Höhle versammelt lauschen:

Solchen, die denken wie wir, tanzen alle Dinge selber: das kommt und reicht sich die Hand und lacht und flieht – und kommt zurück. Alles geht, Alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. [VI,1, 268]

Solcherart begeistert scheinen selbst die Tiere zu einer synergetischen Welt-sicht befähigt, ja läßt sie davon reden, um jedes Hier rolle sich die Kugel, die Mitte sei überall und krumm sei der Pfad der Ewigkeit [vgl.: VI,1, 269], – was Zarathustra allerdings verlacht und ihn dazu veranlaßt, sie als »Schalks-Narren und Drehorgeln!« [ebd.] zu beschimpfen.¹ Zarathustras Rhetorik, die ihrerseits schon viele Anzeichen des Surrealismus enthält, stellt sich selbst den radikalen Konsequenzen des Absurden, die in der gänzlichen Freigabe der Bewegung der Signifikanten bestehen, noch in den Weg, obgleich sie in Nietzsches Diskurs bereits deutlich angelegt sind. Die Zeit für den Vollzug der surrealistischen Wende ist indessen auch für Nietzsche, den Vorreiter des Surrealismus, noch nicht reif.²

Wahrlich, kein Dreh- und Wirbelwind ist Zarathustra; und wenn er ein Tänzer ist, nimmermehr doch ein Tarantel-Tänzer! – [VI,1, 127]

Diese offenkundige Eigenhemmung in Zarathustras Rhetorik der Bewegung und des Tanzes, der Beliebigkeit des Signifikanten nicht einfach den Freipaß zu geben, hindert Nietzsche aber keineswegs daran, die Selbstapplikationsprobe auf die eigene Rhetorik des Tanzes zu versuchen. Diese Probe auf das »Selbst«, das es zu überspringen und zu übertanzen gälte, wird in Nietzsches *Zarathustra* auf verschiedene Weise in Szene gesetzt. Einmal als Überwindung des Selbst, so vor allem im entsprechend getitelten Kapitel »Von der Selbst-Überwindung« im zweiten Buch des *Zarathustra*, oder im Überspringen des »Menschen«, insbesondere in den Figuren des Seiltänzers und des Possenreißers.

Über-Gänge

Wenn wir uns an dieser Stelle erst eingehender der schon erwähnten, berühmten Figur des Seiltänzers zuwenden, wie sie in der Vorrede des *Zarathustra* gleich-nishaft auftaucht, dann mit dem Eingeständnis, dabei einige Schritte im linearen Ablauf des Textes, wenn es denn überhaupt eine solche Linearität bei Nietzsche geben sollte, übersprungen zu haben. Das Motiv der »Brücke« mit ihrem unerläßlich beigeordneten Motiv des »Abgrunds« mußte in ihrer metaphori-schen Dimension zuerst einmal durchschritten werden, um nun die Diskussion über den Begriff des »Menschen« aufnehmen zu können, der als Verbindungs-

1 Dies eine Reprise des rhetorisch induzierten Schwindels in Zarathustras Rede *Auf den glücklichen Inseln*: »Gott ist ein Gedanke, der macht alles Gerade krumm und Alles, was steht, drehend. [...] Diess zu denken ist Wirbel und Schwindel menschlichen Gebeinen und noch dem Magen ein Erbrechen: wahrlich, die drehende Krankheit heiße ich's, Solches zu muthmaassen.« [VI,1, 106]

2 In seiner Studie über die späten Dithyramben Nietzsches hat Daniel Müller die methodische Wende zum Surrealismus bereits eingefordert. [Daniel Müller: *Wider die Vernunft in der Sprache. Zum Verhältnis von Sprachkritik und Sprachpraxis im Schreiben Nietzsches*, Dlss. Bern 1991, erscheint demnächst bei G. Narr, Tübingen]

glied zwischen Tier und Übermensch in Nietzsches Diskurs in einer gleichzeitigen Bewegung von Übergang und Untergang miteinbezogen wird.

Dem Seiltänzer in der Vorrede wird es erstmals zuteil in einem tragischen Allegorienspiel die Rolle desjenigen zu übernehmen, der Zarathustras Lehre des »Über-Menschen« als eines Überwinders des »Menschen« exemplarisch zu vollziehen hat. An diesem Exempel wird wörtlich durchgespielt, was es heißt, der Mensch sei »Etwas, das überwunden werden soll« [VI,1, 8], wie dies Zarathustra der schaulustigen Volksmenge, die den Auftritt eines Seiltänzers erwartet, als Lehre des »Übermenschen« präsentiert. Wörtlich spielen will in diesem Fall heißen, mittels der Metaphorik des »Menschen« als eines »Seils« und einer »Brücke« deren begriffliche Überwindbarkeit zu demonstrieren.

Wie manches andere »Gleichnis« im *Zarathustra*, besitzt auch dasjenige vom Seiltänzer und dem Possenreißer den Charakter einer rhetorisch-persuasiven Versuchsanordnung. Als Zarathustra damit endet, dem lauschenden Volk die Lehre vom »Übermenschen« zu verkünden, unterbricht ihn die Menge, indem sie ihn dazu auffordert, ihr den »letzten Menschen« zu geben: »mache uns zu diesen letzten Menschen! So schenken wir dir den Übermenschen!« [VI,1, 14] Zarathustra sieht sich mißverstanden, weil für ihn die Überwindung des Menschen nur als Selbstüberwindung zu denken ist und nicht als Überwindung des anderen Menschen: »Sie verstehen mich nicht: ich bin nicht der Mund für diese Ohren.« [ebd.] An die Stelle des metaphorischen Diskurses über die Überwindbarkeit des »Menschen« tritt nun der allegorische Diskurs eines Seiltänzers, dem die metaphorische Zuschreibung des Menschen als eines »Seiles« bildhaft zugrunde liegt, wenn dieser sich dazu anschickt, über ein Seil, das zwischen zwei Türmen über der Volksmenge geknüpft ist, hinwegzutanzten.

Die ganze Inszenierung wäre wohl lediglich als plattes Exempel zur Rettung einer fragwürdig gewordenen Theorie zu bezeichnen, wenn nicht mit dem Auftritt einer zweiten Figur auf dem Seil, nämlich der eines schimpfenden Possenreißers, die Darstellung der Handlung eine unerwartete Wendung erführe. Unter fürchterlichen Beschimpfungen von »Lahmfuss« und »Schleichhändler« springt dieser Possenreißer dem Seiltänzer hinterher und nähert sich – notabene eine reflexive Wendung zur Sprache – »mit jedem Worte« gefährlich seinem Kontrahenten, der sich im luftigen Balanceakt befindet:

Und mit jedem Worte kam er ihm näher und näher: als er aber nur noch einen Schritt hinter ihm war, da geschah das Erschreckliche, das jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte: – er stieß ein Geschrei aus wie ein Teufel und sprang über Den hinweg, der ihm im Wege war. Dieser aber, als er so seinen Nebenbuhler siegen sah, verlor dabei seinen Kopf und das Seil; er warf seine Stange weg und schoss schneller als diese, wie ein Wirbel von Armen und Beinen, in die Tiefe. [VI,1, 15]

Diese Passage hat ihrer allegorischen Disposition gemäß in der Leserschaft Nietzsches eine große Zahl von Interpretationen auf sich gezogen. Sie reichen

von der Annahme der Selbstüberwindung als eines permanenten Existenzials,¹ über die Allegorese eines Lebensbildes, das »das dynamische über sich hinaus Streben« zeige,² bis hin zu Hugo Dittberners Feststellung, es handle sich um eine ideologiekritische Bewegung der Negation, die »tänzelnd und böse«, durch den Exzeß der Moral einen Fort-Schritt erzwingt.³

Allen Interpretationen ist es gemein, daß sie der bildlichen Evidenz des Textes eine weitere Evidenz der Interpretation hinzufügen. Dabei entgeht einer Interpretation jeweils das, was an diesem Text sich jeder Evidenz entzieht, weil es sich im offenkundig spektakulären Ereignis der rhetorischen Figuralität verbirgt. Niemand würde etwa allen Ernstes behaupten wollen, ein Mensch könne sich tatsächlich selbst überwinden, es sei denn aufgrund einer bestimmten metaphorischen Konfiguration. Eben hier »lügt«, mit Nietzsche zu reden, »der Schein am schönsten«. Ist doch die bildlogische Voraussetzung dieser Überwindung des Selbst darin zu suchen, daß der Begriff des »Menschen« als *Bild* zugrunde gelegt wird, ohne den jede »Überwindung« zur logischen Münchhausiade geraten müßte. Auch der Weg des Seiltänzers führt allemal über den *Tropus* des Menschen, der als »Brücke« und »Seil« gespannt ist über dem »Abgrund«, der zu seiner metaphorischen Konstruktion in Nietzsches Text notwendig gehört. In diesem Sinn gilt der Gang des Seiltänzers bereits als erste Überwindung dessen, was ihm die Metapher als schmalen Boden und Grat des Übergangs zur Verfügung stellt.

Die oftmals beteuerte Gefährlichkeit dieser »Seil-Brücke«⁴ beruht nicht so sehr auf dem artistischen Risiko, über sie hinwegzutanzten. Im Gegenteil: Die Tragfähigkeit dieser kompositorischen Struktur erscheint vielmehr um so prekärer, als dieser Tropus zur figurativen Voraussetzung der Überwindbarkeit dessen wird, was ihm zugrunde liegt – und dies ist im vorliegenden Fall nichts weniger als der »Mensch«. In dieser Instrumentalisierung der rhetorischen Figur gegen das in ihr Figurierte liegt der eigentlich spektakuläre Akt der Selbstbezüglichkeit dieses rhetorischen Kunststückes. Der Seiltänzer balanciert auf dem

1 »Selbstüberwindung des Menschen muß beständig auf dem Übergang sein, sie darf nie übersprungen werden.« [Muneto Sonoda: *Zwischen Denken und Dichten*, a. a. O., S. 243]

2 Annemarie Pieper: »Ein Seil geknüpft zwischen Tier und Übermensch«. *Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches erstem »Zarathustra«*, Klett-Cotta, Stuttgart 1990, S. 65. Daran schließt auch Marion Faber an, die im Motiv des Seiltänzers »a perfect symbol for this idea of a dynamic, evolving man« realisiert sieht. [Marion Faber: *Angels of Daring. Tightrope Walker and Acrobat in Nietzsche, Kafka, Rilke and Thomas Mann*, in: *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik*, Stuttgart 1979, S. 7]

3 »Das Böse ist für Nietzsche das Einzelne, Individuelle, das Spontane und Plötzliche, das In-Gang-Setzende, den »Exzeß der Moral« Überwindende – jedenfalls eine Haltung, eine Tat, eine Bewegung, die man sich nicht linear oder aufhäufend, sondern als kreisende Bewegung vorstellen muß, aus der die großen Individuen ausgewählt (Nietzsche sagt: selektiert) werden, (tänzelnd) hervortreten.« [Hugo Dittberner: *Tänzelnd und böse. Über Nietzsche*, in: *Literaturmagazin*, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg 1980, Bd. 12, S. 24–37, zit. S. 35]

4 »The rope is primarily associated with a bridge; indeed, it is a form of bridge, the most fragile bridge imaginable.« [Marion Faber: *Angels of Daring*, a. a. O., S. 31]

Seil, das er in der Metapher des Übergangs als Mensch selber repräsentiert: Er ist die Figur des Übergangs auf der Metapher des »Menschen«. Es ist dieses differenzielle Verhältnis der Figur des »Seiltänzers« zu ihrer eigenen Figuralität, das diesen Tanz zu einem akrobatischen Akt im rhetorischen Sinne werden läßt, ein Kunststück, das in der Tat die Aufmerksamkeit des Publikums verdient.

Mit der Darstellung des Seiltänzers geht Nietzsche im wörtlichen Sinn »aufs Äußerste« (*ἀκρο-βᾶτέω*); auf äußersten Zehenspitzen tanzt die Figur des Akrobaten über das Seil, das geknüpft ist zwischen Tier und Übermensch. Mit dem Seiltänzer tritt demnach eine Figur auf die Bühne des rhetorischen Spiels, deren eigentlich akrobatische Nummer darin besteht, tanzend auf die Autoreferenzialität eines Textes hinzuweisen – auf einen Text, der die Grundlagen zur Überwindung des »Menschen« bietet, indem er die Individualität der Figur zur Transversale werden läßt – unterwegs auf sich selbst über den »Menschen« hinaus.

Als Voraussetzung für diese figurative Transversale gilt auch hier die Regel, daß für die Bewegung des Überwindens zuerst etwas zu Überwindendes vorausgesetzt werden muß, auch wenn dies selbst etwas sein sollte, das seinerseits im Begriff ist zu überwinden. Nietzsches Frage »denn muss nicht dasein, *über* das getanzt, hinweggetanzt werde?« [VI,1, 244] kann in diesem Zusammenhang als Schlüsselfrage gelten. Noch der »Seiltänzer«, als erster Überwinder der Figuralität des »Menschen«, ist zugleich auch die erste überwundene Figur in diesem Spiel der progressiven Differenzialisierung. Er, der sterbend von sich selber sagt, er sei »nicht viel mehr als ein Thier, das man Tanzen gelehrt hat, durch Schläge und schmale Bissen« [VI,1, 16], ist der erste übersprungene Überwinder im Text des *Zarathustra*.

Der Übersprungenen sind allerdings viele in diesem Buch, das »Sprünge und Seitensprünge liebt« [VI,1, 362], alle Tigersprünge [VI,1, 359/146] und Tanzsprünge [VI,1, 279] kennt, das »über seinen eignen Schatten springen« lehrt [VI,1, 147] und das auch dem Sturm auf den Wagen springen will, weil ihm noch »alles Reden [...] zu langsam läuft« [VI,1, 103]. Selbst die Figur Zarathustras, die sich für die Menschen als Mitte »zwischen einem Narren und einem Leichnam« situiert [VI,1, 17], läuft in diesem Balanceakt Gefahr, ihrerseits übersprungen zu werden. So erteilt der Possenreißer dem fortschreitenden Zarathustra die Warnung, daß, wer gleich einem Possenreißer mit Worten zu Tanzen begehrt, statt zum Tier sich zu erniedrigen, seinerseits wie ein Seiltänzer übersprungen werde:

[...] du redetest gleich einem Possenreisser. Dein Glück war es, dass du dich dem todten Hunde geselltest; als du dich so erniedrigtest, hast du dich selber für heute errettet. Geh aber fort aus dieser Stadt – oder morgen springe ich über dich hinweg, ein Lebendiger über einen Todten. [VI,1, 17]

Zarathustra, der zum Totengräber des Seiltänzers wird, trägt auf seinem Rücken das Opfer des Possenreißers mit sich fort. Zarathustras Gestus demonstriert eine

Dialektik der Überwindung, die auf dem Ertragen des Überwundenen beruht. »Es giebt vielerlei Weg und Weise der Überwindung: da siehe *du* zu! Aber nur der Possenreisser denkt: »der Mensch kann auch *übersprungen* werden.« [VI,1, 245] Das Überwundene ist zu ertragen, doch auch der Ertragende droht übersprungen zu werden. Der Text des *Zarathustra* gewinnt nicht zuletzt aus dieser Dynamik, die sich vom Gestus des Überspringens distanziert (adversativ: »aber nur...«), wiederum das Motiv zum Überspringen des Übersprungenen. Ähnlich einem Brettspiel kommt hier das Überspringen einem Schlagen gleich, das sich in ein strategisches Dispositiv einschreibt, in dem so lange gespielt werden kann, bis keine Figur mehr bewegt oder übersprungen werden kann. Analog dazu entspricht in diesem rhetorischen Spiel jede Metapher des Sprunges der Überwindung einer anderen Figur. Dies gleicht, der Spielregel des besagten Brettspiels zufolge, einem Schlagen *en passant*. Überspringen heißt deshalb in vielen Fällen auch einen tropologischen Salto mortale vollbringen, heißt »den Geist der Schwere tödten«, dies zumal dann, wenn man »nicht durch Zorn, sondern«, wie Zarathustra betont, vorab »durch Lachen« tötet [VI,1, 45]. Das heißt aber nicht, einen Sprung zum Letzten zu tun, sondern vielmehr ein Springen in Permanenz: Falscher Leichtsin, so polemisiert Zarathustra gegen die »Hinterweltler«, und »Müdigkeit, die mit Einem Sprung zum Letzten will, mit einem Todessprunge«. [VI,1, 32]

Die persuasiven Strategien in Nietzsches Text sind gerade in solchen Passagen nur schwer von der figurativen Rhetorik zu trennen. Die Tropologie ist der eigentliche Motor seiner Rhetorik. Jeder Tropus kann im Sinne der klassischen Rhetorik als eine Bewegungsform definiert werden, die in den unterschiedlichen Operationen des Wendens (*τρόπος*) des Verschiebens (*μεταφορά*) oder des Werfens (*μετα-, παρα-, σύν-, ὑπερ-, βαλλέ*) eine bestimmte rhetorische Figur generiert. Zarathustras Rhetorik der Überwindung schafft nicht zuletzt aus diesen Bewegungsformen der rhetorischen Figuration eine Distanz zwischen Topos und Tropus. Dieser Tropus ist seinerseits Voraussetzung für einen erneuten Sprung, einen weiteren figurativen Transfer. Gerade so bewegt sich auch Zarathustras Rhetorik der Überwindung, eine Rhetorik, die sich als eine Lehre ausgibt. Sie bewegt sich sprunghaft und beabsichtigt ausdrücklich, etwas hinter und unter sich zu lassen, sie will hinter sich »den Regenbogen« zeigen »und alle die Treppen des Übermenschen« [VI,1, 20]. »Ihr bedeutet Stufen: so zürnt Dem nicht, der über euch hinweg in *seine* Höhe steigt!« [VI,1, 347] Zarathustras Rede vom »höheren Menschen« läuft leichtfüßig und, wie es scheint, auf »Tänzerbeinen«, »über Schlamm noch hinweg und tanzt wie auf gefegtem Eise«. [VI,1, 362]

Das Ziel Zarathustras ist die Demonstration eines rhetorischen Lehr-Gangs, bei dem der Weg das Ziel impliziert.¹ Die didaktische Absicht dieses Lehr-Gangs

1 Annemarie Pieper nennt diesen Gang Zarathustras dessen »halkyonisches Element«: »Jeder Schritt ist zugleich Weg und Ziel, insofern es, wie vorhin am Beispiel des Tanzes angedeutet, bei jedem Schritt gilt, die polaren Gegensätze von Oben und Unten so in ein Verhältnis zu bringen, daß eine Mitte, ein Nullpunkt daraus allererst hervorgeht.« [Annemarie Pieper: »Ein Seil geknüpft

ist es, die jeweils geltenden figurativen Grundlagen zu finden, die es erlauben, auf metaphorischem Weg das zu Überwindende im Überwundenen zu präfigurieren, einen Topos daraus zu kreieren und Bewegung aus der Differenz zu letzterem zu gewinnen. »Zu meinem Ziele will ich, ich gehe meinen Gang«, heißt es in provozierender Zuspitzung der Methodik seines Lehr-Gangs vom Übermenschen, »über die Zögernden und Saumseligen werde ich hinwegspringen. Also sei mein Gang ihr Untergang!« [VI,1, 21] Im Kapitel *Vom Geist der Schwere* aus dem dritten Buch des *Zarathustra* werden einige Schritte zu dieser Rhetorik der Überwindung im einzelnen aufgeführt:

Das ist aber meine Lehre: wer einst fliegen lernen will, der muss erst stehn und gehn und laufen und klettern und tanzen lernen: – man erfliegt das Fliegen nicht! [VI,1, 240]

Dies gibt Zarathustra denjenigen zur Antwort, die nach der Methode fragen, was dem griechischen Wortsinn (*μέθοδος*) gemäß so viel meint, wie eine Antwort zu finden für jene, die »nach dem Wege« fragten« [VI,1, 241]. Liest man diese Antwort weniger von ihrer moralischen, als vielmehr im Sinne Nietzsches von ihrer außermoralisch-stilistischen Seite her, so sind in polysyndetischer Verkettung Etappen zu einer rhetorischen Bewegungslehre angeführt, wie sie der Autor der *Götzen-Dämmerung* als Logik der Rhetorik auch für die Schulung des Denkens empfiehlt: Denken sei als eine Art Methodik des Tanzes zu verstehen, doch immer so, daß die dabei verwendete rhetorische Form für den Vorgang dieses Denkens in exemplarischer Weise entsteht. Denken will gelernt sein, »wie Tanzen gelernt sein will«, [VI,3, 103] »[...] Tanzenkönnen mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten; habe ich noch zu sagen, dass man es auch mit der *Feder* können muss, – daß man *schreiben* lernen muss?« [VI,3, 104] Zählt man davon den autoritären Gestus des »Müssens« einmal ab, liest sich Nietzsches *Zarathustra* als wäre sie eine Tanzkunde Noverres für die Rhetorik. Im Kapitel *Vom Lesen und Schreiben* etwa heißt es an einschlägiger Stelle im *Zarathustra*, er, Zarathustra, habe sein Schreiben wie das Gehen gelernt und er würde überdies an einen Gott nur glauben können, wenn dieser auch »zu tanzen verstünde« [VI,1, 45].

Ich habe gehen gelernt: seitdem lasse ich mich laufen. Ich habe fliegen gelernt: seitdem will ich nicht erst gestossen sein, um von der Stelle zu kommen. [VI,1, 45f.]

In dieser Rhetorik des Tanzes ist offenbar methodisches Gehenzulernen für das Schreiben eine notwendige Voraussetzung, sich im Schreiben auch gehenzulassen. Erst so, in der tänzerischen Bewegung des Schreibens, kann die Rhetorik im Sinne Nietzsches auch zur Motorik des Denkens werden.

zwischen Tier und Übermensch«. Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches erstem »Zarathustra«, Klett-Cotta, Stuttgart 1990, S. 42]

Eine exemplarische Form der Eigendynamik rhetorischer Selbstdistanzierung findet sich zu Beginn des dritten Buches in der Rede Zarathustras an sein eigenes Herz. Die Wanderschaft »über den Rücken der Insel« der Glückseligen, auf der sich Zarathustra befindet, wird hier in der Differenz von Topographie und rhetorischer Topologie entfaltet. Als »ein Wanderer und ein Bergsteiger«, der wie Zarathustra schon »viele Berge und Rücken und Gipfel« [VI,1, 189] überstiegen hat, überwindet er nicht allein den Berg, sondern mit dessen Gipfel schließlich auch sich selbst:

Du aber, oh Zarathustra, wolltest aller Dinge Grund schauen und Hintergrund: so mußt du schon über dich selber steigen, – hinan, hinauf, bis du auch deine Sterne noch unter dir hast!

Ja! Hinab auf mich selber sehn und noch auf meinem Sterne: das erst hiesse mir mein Gipfel, das blieb mir noch zurück als mein letzter Gipfel! –
[VI,1, 190]

Zarathustras Rhetorik der Überwindung baut auf einer Reihe von Topoi (»der Dinge Grund schauen«; »zu den Sternen steigen« etc.), die in vertikalen Oppositionen gegliedert und permutiert sind (»deine Sterne / [mich selber] unter mir«). Die daraus resultierende topologische Polarisierung von oben und unten dient in Zarathustras Rede dazu, das Selbst in einer differenzierenden Bewegung von Trennung und Transzendenz schrittweise zu dekonstruieren. Die lange Kette mannigfaltiger Formen der Überwindung als Figuren des Übersteigens und des Unter-und-hinter-sich-Lassens im *Zarathustra* mündet wiederholt in Figuren dekonstruktiver Selbstüberwindung aus der Distanz zu sich selbst.

Nur wenige unter diesen Bewegungsfiguren können an dieser Stelle besprochen werden. Doch auch am exemplarischen Auszug mag eines deutlich werden: Derart gewonnene Eigendynamik des Textes birgt in sich alle Möglichkeiten und Gefahren figurativen Denkens. In solchen dynamischen Denkfiguren findet Zarathustra eine Rhetorik der Selbstbegründung, die die jeweilige Seinsweise in ihrer figurativen Überwindbarkeit erblickt.

Martin Heidegger hat auf diesen metaphysischen Charakter von Nietzsches Denken hingewiesen. Und er hat dies nicht ohne die Einschränkung getan, daß diese »Selbst-Begründung« vor allen Dingen »gedichtet« sei und auch ihr »abgründlichste[r] Gedanke etwas Ungedachtes verbirgt«.¹ In jener bereits erwähnten Stelle aus Nietzsches *Vom Lesen und Schreiben* wird diese dynamische Denkfigur der Selbstbegründung durch Selbstüberwindung aufs bündigste zusammengefaßt. In rhythmischen Fügungen eilt dort die Figur des Überwindens dem Überwundenen voraus, läßt das Subjekt als Topos fallen und fliegt – schwerelos tanzend über den Dingen – über sich hinaus und endlich selbst noch

1 Vgl. Martin Heidegger: *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* in: ders.: *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen 1954, S. 101-126, zit. S. 123/126.

durch dasjenige hindurch, was sich als ein »Ich« im Text dynamisch dekonstruiert:

Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich. [VI,1, 46]

Das »Ich« steht in räumlicher Bewegung, doch in zeitlichem Stillstand. Zarathustras rhetorische Selbstüberwindung scheint in diesem entscheidenden Moment der räumlichen Enthebung zeitlich nicht von der Stelle zu kommen. Der vierfache Rückgriff auf das »Jetzt« steigert indes nur die rhythmische Bewegung des Satzes, mit der das Subjekt der Rede sich perspektivisch spaltet und aufbricht, indem es die Beziehung zwischen den Pronomina »ich«, »mich« und »mir« als bewegliche Distanz in und zum Selbst gestaltet.

Als »imagination dynamique de l'instant« hat Gaston Bachelard diese dynamische Trennung von simultaner Höhe und Tiefe in Nietzsches Bildlichkeit bezeichnet: »En fait, la verticalité nous écartelle; elle met en nous à la fois le haut et le bas.«¹ Der Aufruf Zarathustras »lasst uns den Geist der Schwere tödten!« [VI,1 45] gilt einem In-Dividuum, das ungeteilt sich selbst und zudem noch bewegungslos bei sich selbst bleiben möchte. Bewegung entsteht aus der Entscheidung gegen die Ungeschiedenheit sowie gegen das bewegungslose Ganze.

Bewegung aus der rhetorisch erwirkten Distanz ist für die Transversale des tanzenden Gottes durch dieses polyperspektivische Selbst konstitutiv. Zarathustras Selbstüberwindung muß deshalb in ihrer dekonstruktiven Struktur letztlich immer rhetorisch bleiben. Unentscheidbar bleibt dabei allerdings die Frage, ob dieser tanzende Gott »durch mich« lokal oder instrumental aufzufassen wäre.² Die Rhetorik des Textes eröffnet in diesem Fall besonders exemplarisch eine bewegliche Fuge, die, verstanden als Dis-Tanz, gerade von einer logischen Entscheidbarkeit über Ort und Funktion des Subjekts nachhaltig enthebt. Die so erwirkte Distanz ist ein Produkt der Bewegung im Text. Es kann als ein Verdienst von Derridas Begriff »Dis-Tanz« gelten, daß sich damit diese Bewegung des Trennens und des Aufschubs bezeichnen läßt, wie sie sich in Nietzsches dekonstruktiver Figur der Selbstüberwindung abzeichnet.

Es gibt also in Nietzsches Texten keine Selbstüberwindung, es sei denn als Überwindung aus einer Differenz zum tropologisch präfigurierten »Selbst«.³

1 Gaston Bachelard: *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, Paris 1943, S. 178/181.

2 Hier vereindeutigt Annemarie Pieper unnötig die instrumentale Seite, wenn sie schreibt: »Das ›durch mich‹ ist hier nicht im Sinne von ›durch mich hindurch‹ zu verstehen; Zarathustra gebraucht das Verb tanzen an dieser Stelle vielmehr in transitiver Bedeutung: Der Gott tanzt mich, wenn er durch mich tanzt, und ich werde getanzt; er bedient sich meines Körpers, verleibt sich in mir, um zu tanzen.« [Annemarie Pieper: »Ein Seil geknüpft zwischen Tier und Übermensch«, a. a. O., S. 192]

3 Als Problem der Spaltung und der Selbstnegation diskutiert Werner Hamacher Nietzsches dekonstruktive Hermeneutik in: Werner Hamacher: *Das Versprechen der Auslegung. Überlegungen*

Dazu gehört aber auch die Applikation auf das Subjekt der Rede; auch um über das »Selbst« hinwegzugehen, wie dies Zarathustras Rhetorik tut, wäre vorauszusetzen, daß dieses »Selbst« bereits als solches konstituiert und auf eine differenzierbare Weise präfiguriert ist. Das bekannte »wie man wird, was man ist«, mit dem Nietzsche seinen *Ecce homo* untertitelt hat, ist nur eine besondere Spielart dieser Präfiguration.¹ Nicht umsonst betont Zarathustras Lehre der Bewegung vor allen Dingen »das Warten auf *mich*«, *bevor* dieses Selbst »stehn und gehn und laufen und springen und klettern und tanzen« könne [VI,1, 240]. Die vorhin als Schlüsselfunktion angesprochene Sentenz Zarathustras:

Denn muss nicht dasein, über das getanzt, hinweggetanzt werde? Müssen nicht um der Leichten, Leichtesten willen – Maulwürfe und schwere Zwerge dasein? – – [VI,1, 244]

ist eben hier, wenn es um das rhetorische Spiel der Selbstüberwindung geht, als eine Rhetorik der Bewegung wider sich, wider ein bestehendes »Selbst«, zu verstehen. Als ein Tanzen und Selbstverlachen nicht zuletzt dessen, was dem Sprechenden am nächsten liegt. In parodistischer Form kehrt diese Selbstüberwindung des Über-sich-selbst-tanzen-Könnens zu wiederholten Malen am Ende des *Zarathustra* wieder. Geradezu refrainartig ruft hier Zarathustra seine herbeiphantasierten Jünger dazu auf, tanzend kopfzustehen, um so – den Abgrund sozusagen über sich – sich nach unten weg über sich selbst hinaus zu erheben. Ein parodistisches Kunststück sondergleichen, inszeniert als Parodie auf die Akrobatik nietzscheanischer Überwindungsrhetorik, bei der es auch hier nicht ohne ironisches Gelächter über sich selbst abgehen kann.

Zarathustras »Lachen entspricht einer Überwindung der Selbstüberwindung«, schreibt Christiaan Hart Nibbrig, seine begriffliche »Transmission ist die Metaphorik«.² Diese lachende Überwindung der eingeübten Selbstüberwindung geht am Ende des vierten Buches schließlich in die Parodie der rhetorischen Transmissionsprozesse über, deren sich Zarathustra auch im Ernste spielerisch bedient:

Erhebt eure Herzen, meine Brüder, hoch! höher! Und vergesst mir auch die Beine nicht! Erhebt auch eure Beine, ihr guten Tänzer, und besser noch: ihr steht auch auf dem Kopf!

[...] ihr lerntet alle nicht tanzen, wie man tanzen muss – über euch hinweg tanzen! Was liegt daran, dass ihr missriethet!

zum hermeneutischen Imperativ bei Kant und Nietzsche, in: *Sprache und Gleichnis*, herausgegeben von N. Bolz und W. Hübener, Würzburg 1983, S. 252-273.

1 Vgl. dazu Alexander Nehamas' *The Self. How One Becomes What One Is*, in: ders.: *Nietzsche: Life as Literature*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1985, S. 170-199.

2 Christiaan L. Hart Nibbrig: *Nietzsches Lachen*, in: *Merkur*, München 1983, 37. Jg., Heft 1, S. 82-89, zit. S. 86f.

Wie vieles ist noch möglich! So lernst doch über euch hinweg lachen! Erhebt eure Herzen, ihr guten Tänzer, hoch! höher! Und vergessst mir auch das gute Lachen nicht! [VI,1, 362f.]

In Zarathustras Gestus der Überwindung ist in der Tat eine Bewegung der Differenz zu beobachten, die Hohes von Niederem, Leichtes von Schwerem und gelegentlich auch den Ernst vom Lachen trennt. In dieser Differenz sei in Nietzsches bildhaftem Denken schon die Aufforderung zum Sprung angelegt, schreibt Georges Bataille; der vielzitierte Abgrund über den gesprungen und getanzt werde, sei selbst eine Art »tremplin de l'impossible«.¹ Die Bewegung der Überwindung setzt in Nietzsches Logik der Rhetorik immer Überwindbares voraus, und sei es einen »Abgrund«, ein tropologisch präfiguriertes »Selbst« oder auch den »Geist der Schwere«. In aller Regel scheidet sich bei diesem rhetorischen Gestus der Überwindung etwas von seinem metaphorischen Grund, aus dem es dadurch ganz eigentlich hervorgeht.

Wenn Bewegung in Nietzsches Sinn als eine *actio in distans* verstanden werden kann, dann ist dies in Anwendung auf den hier diskutierten Gestus der Selbstüberwindung auch als eine Ent-Fernung vom Naheliegenden, ja vom Nächsten zu denken, denn gerade in der kleinsten Kluft ist nach Nietzsche die Kraft zur Überwindung am größten. Wörtlich wird dies im *Zarathustra* einmal mehr am Begriff des »Menschen« durchgespielt. Nietzsche lässt seinen Zarathustra die innigsten Beziehungen des Menschen zu Seinesgleichen in einer differentiellen Operation zerschneiden, in der die Nächstenliebe durch die Liebe zu den Fernsten überwunden wird:

Also heischt es meine grosse Liebe zu den Fernsten: schone deinen Nächsten nicht ! Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden muss. Es giebt vielerlei Weg und Weise der Überwindung: da siehe du zu! Aber nur der Possenreisser denkt: »der Mensch kann auch übersprungen werden.« [VI,1, 245]

Die Ent-Scheidung zur Überwindung des Menschen geht hier aus der Differenz von Nähe und Ferne hervor. Die differenzielle Operation des Überwindens nimmt Abstand vom Naheliegenden und Nächsten, um sich dabei der Ferne und den Fernsten anzunähern. Gewonnen wird kein positives Resultat, etwa in Gestalt des »Übermenschen«, sondern ein vielfältiger, prinzipiell unabschließbarer Prozeß des Überwindens im Sinn der eben beschriebenen differentiellen

1 Georges Bataille: *Sur Nietzsche*, in: *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1973, Bd. 6, S. 309. »Le retour éternel ouvre l'abîme, mais est sommation de sauter. L'abîme est l'impossible et le demeure, mais un saut introduit dans l'impossible le possible qu'il est, voué dès l'abord sans la moindre réserve à l'impossible. Le saut est le surhomme de Zarathoustra, est la volonté de puissance. [...] Le saut de Nietzsche est l'expérience intérieure, l'extase où le retour éternel et le rire de Zarathoustra se révélèrent.«

Operation. In seinem Aufsatz *Jenseits vom Subjekt* folgert Gianni Vattimo, »man sollte daher weniger vom *Übermenschen* als vom *Menschen des Über* sprechen«, wobei er dem Präfix »über« die Funktion zuschreibt, die determinierte Begrifflichkeit, auf die es sich bezieht, perspektivisch zu relativieren und damit erst die Voraussetzungen zu schaffen, um die Interpretation dieser Begrifflichkeit in Bewegung zu setzen.¹

Mit der Analyse dieses Mechanismus der Hybris in Nietzsches Denken hat Vattimo eine Art von Hebelgesetz der metaphorischen Bewegung beschrieben, die den Begriff der »Überwindung« als interpretatorischen Prozeß zur Subversion begrifflicher Konventionen versteht. Nietzsches Terminologie der »Überwindung«, der »Überschreitung« und des »Überspringens« wäre mit Vattimo »als Ausübung der Hybris« zu verstehen, oder anders: als eine Form der interpretatorischen Umwertung von Werten. »Die *Hybris* ist nicht nur das, was die Interpretation hinter den Dogmen und Werten der metaphysischen Moral entdeckt, sie ist selbst die Tätigkeit dieser Enthüllung.«²

Fraktale Figuren des Tanzes

Es ist kennzeichnend für Nietzsches Rhetorik, daß im Tanz die »Tätigkeit dieser Enthüllung« dargestellt wird. Zarathustras Tanzlieder sind dafür ein Beleg; in ihnen stellt sich die Bewegung der Differenz als Wechselspiel von Zeigen und Verbergen ein. Beide Tanzlieder, *Das Tanzlied* im zweiten sowie *Das andere Tanzlied* im dritten Buch des *Zarathustra*, bieten Variationen auf die (biblische) Sentenz, wonach »der Wahrheit ins Auge zu sehen« sei.

In dein Auge schaute ich jüngst, oh Leben! Und in's Unergründliche schien ich mir da zu sinken.

Aber du zogst mich mit goldner Angel heraus; spöttisch lachtest du, als ich dich unergründlich nannte.

»So geht die Rede aller Fische, sprachst du; was sie nicht ergründen, ist unergründlich.« [VI,1, 136]

Die zwei besagten Tanzlieder Zarathustras beginnen ihr Spiel mit derselben Eröffnung: »In dein Auge schaute ich jüngst, oh Leben« [VI,1, 136/278]. Indes wäre nicht Nietzsches Rhetorik im Spiel, wenn die tiefen Blicke nicht wörtlich danach geprüft würden, was die Metaphorik des Auges in ihnen zu sehen gibt. Gibt Zarathustra doch schon den tanzenden Mädchen zu verstehen, die er mit seinem ersten Tanzlied begleitet, daß es sich um nichts anderes als um »ein Tanz- und Spottlied« handle [VI,1, 136]. Dem »Leben« wird folglich im ersten Lied

1 Gianni Vattimo: *Jenseits vom Subjekt* (*Al di là del soggetto*, Milano 1985), aus dem Italienischen von S. Puntscher Rieckmann, Passagen, Graz u. Wien 1986, S. 49.

2 Gianni Vattimo: *Jenseits vom Subjekt*, a. a. O., S. 54.

auch tief ins Auge geblickt, um im »Unergründlichen« und an der Angel der Redeweise von der »tiefgründigen Wahrheit« spöttisch das Wort »Tiefe« herauszufischen. Nur zu sehr macht Zarathustras Wortspiel deutlich, daß, wer dem Sprichwort nach der Wahrheit trachtet, nur Buchstäbliches zu sehen bekommt. Wenn derart aus der »Wahrheit des Lebens« ihre sprichwörtliche »Tiefe« ans Tageslicht gezogen werden kann, so sieht sich in diesem »Tanz- und Spottlied« auch »Weisheit«, nach der hier gesucht und »gedürstet« wird, im metaphorischen Fischgrund des Auges buchstäblich trockengelegt: »Ach ja! die Weisheit! Man dürstet um sie und wird nicht satt.« [VI,1, 137] Tantalos-Qualen erleidet freilich auch, wer »Weisheit« wie »Karpfen« in der Tiefe zu fischen sucht: »man blickt durch Schleier, man hascht durch Netze.« [ebd.] Und beides zusammen muß erleben, wer der »Weisheit« die »Wahrheit« zu sagen versucht: »Man kann nicht böser antworten, als wenn man seiner Weisheit ›die Wahrheit sagt‹.« [VI,1, 136] Wer dann noch neben dem »Leben« nichts so sehr »von Grund aus« liebt wie die »Weisheit«, in der Tiefes oberflächlich sichtbar werden soll, wird schließlich auf das analogisierende Verfahren verwiesen, dies bildlich darzustellen:

Dass ich aber der Weisheit gut bin und oft zu gut: das macht, sie erinnert mich gar sehr an das Leben!

Sie hat ihr Auge, ihr Lachen und sogar ihr goldnes Angelruthchen: was kann ich dafür, dass die Beiden sich so ähnlich sehen? [ebd.]

Diese im Tanze gesungenen Wortspiele scheinen insgesamt recht harmlos und alles andere als Hybris zu sein: ein Tanz mit dem »Leben«, das von sich sagt, es sei »wild und in allem ein Weib«; und wäre da nicht Cupido, der als Tagedieb von Zarathustra gezüchtigt wird, eh' er mit tränendem Auge mittanzen muß – nichts könnte die Parodie auf ein anakreontisches Allegorienspiel trüben. Die »Tätigkeit der Enthüllung« (Vattimo) in diesem »Tanz- und Spottlied auf den Geist der Schwere« [ebd.] beruht auf der Leichtigkeit und Oberflächlichkeit dieser rhetorischen Entlarvung der (männlichen) Rede vom Grunde und tief-schürfender »Wahrheit des Lebens«. »Wahrheit« aber ist, wie übrigens auch »Lüge«, um mit Nietzsche zu sprechen, ein »bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen« [III,2, 374].

Eine bewegliche Tropologie schafft Beziehungen figurativer Art; die rhetorische »Tätigkeit der Enthüllung« schafft daraus nicht etwa eine »nackte Wahrheit«, wie sie Horaz in seinen Oden bekannt gemacht hat, sondern sie generiert eine Bewegung der Verschiebung und der Substitution von Begriffen. Zarathustras Tanzlied enthebt die Sprache von der semantischen Gravitationskraft, die den Figuren des Tanzes die Bedeutung ihres Gleichnisses abzuringen sucht. Die tropologische Bewegung der Verschiebung und Substitution von Figuren ist vor jeder inhaltlichen Deutung schon das Gleichnis von »den rhetorischen Figuren«, von denen Nietzsche skeptisch sagt, daß sie »logische Fehlschlüsse« seien,

weil sie Ungleiches gleichnishaft gleichsetzten [III,4, 74]. »Nur im Tanze«, so heißt es im nachfolgenden *Grablied* Zarathustras, »weiss ich der höchsten Dinge Gleichniss zu reden«. [VI,1, 140]

Was aber hieße dann tanzend reden? Und vor allem: Wie wäre die Gleichsetzung von Tanz als Rede und Rede als Tanz überhaupt zu verstehen? Wäre nicht hier eine Gleichnisform im Spiel, die Nonverbales Verbalem gleichsetzt und dadurch jede nichtfigurative Aussage unterbindet? Liest man Zarathustras Tanzlied nichtfigurativ (und damit inhaltlich),¹ so gelangt man zwangsläufig zu aussagenlogisch falschen Gleichungen, liest man es aber figurativ (und damit formal),² so läßt sich zeigen, wie die Darstellung der »Wahrheit« die Struktur einer tropologischen Fälschung besitzt. Die »falsche Gleichung« in diesem Gleichnis von der tanzenden *vita femina* liegt erstens in der metonymischen Struktur, die im Auge sucht, was »Leben«, »Wahrheit«, »Weisheit« ist; die metaphorische Täuschung liegt zweitens darin, etwas als gleich zu behandeln, »was man in einem Punkte als ähnlich erkannt hat« [III,4, 86], wie im Tanzlied etwa »die Tiefe«.³ Gemessen an Nietzsches eigener Konzeption der Rhetorik, ist die (metonymische) Verwechslung von »Wesen« und »Folgen« ebenso wie die (metaphorische) Gleichsetzung von Ähnlichem Grund für »falsche Gleichungen«. Die »Tätigkeit der Enthüllung« in diesem Tanzlied zeigt demnach die Konstitution der »Wahrheit« aus logisch falschen Schlüssen.

Das »Tanz- und Spottlied auf den Geist der Schwere« kann aber trotzdem als analytisch schlüssige Parodie auf »Dogmen und Werte der metaphysischen Moral« (Vattimo) gelten. Die rhetorische Parodie ist insofern schlüssig, als die rhetorischen Figuren, die in diesem Tanzlied Verwendung finden, im Sinne Nietzsches als tropologische Bewegungen und »Summe von menschlichen

- 1 *Inhaltlich*: In seinem Kommentar zu Zarathustras Tanzliedern sucht Laurence Lampert den Nachweis zu erbringen, daß »each disquisition is not self-reliant« [141], das Gleichnis der Tanzlieder besitze für Zarathustra vielmehr eine didaktische Intention: »Zarathustra has learned that life who is will to power must also be eternal return.« [Laurence Lampert: *Zarathustra's Dancing Song*, in: *Interpretation. A Journal of Political Philosophy*, Vol. 8, Issue 2,3, New York 1980, S. 141-155, zit. S. 154]
- 2 Gary Shapiro unterzieht, anders als Lampert, Zarathustras »Gleichnißrede« einer formalen Analyse der rhetorischen Figuren: »Zarathustra employs a number of words in such contexts to describe the creation of images, metaphors, parables and the like – *Gleichnis* is the most prominent of them; [...] we can treat them all as metaphors.« [Gary Shapiro: *Nietzschean Narratives*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1989, S. 52; vgl. ders.: *The Rhetoric of Nietzsche's 'Zarathustra'*, in: *Boundary 2*, Vol VIII, Nr. 2, State University of New York at Binghampton, Winter 1980, S. 165-187] Zur poetologischen Dimension des »Wortspiels« vergleiche Martin Stingelin: *Nietzsches Wortspiel als Reflexion auf poet(ologische) Verfahren*, in: *Nietzsche-Studien*, De Gruyter, Berlin, New York 1988, Bd. 17, S. 336-349.
- 3 Die Passagen, auf die wir uns hier beziehen, finden sich in Nietzsches nachgelassenen Notizen zu den Basler Rhetorikvorlesungen aus dem Winter 1872/73: »Das synthetische Urtheil beschreibt ein Ding nach seinen Folgen, d. h. *Wesen* und *Folgen* werden *identifiziert*, d. h. eine *Metonymie*. Also im *Wesen* des synthetischen Urtheils liegt eine Metonymie, d. h. es ist eine falsche Gleichung.« [III,4, 83] »Metapher heißt etwas als *gleich* behandeln, was man in einem Punkte als *ähnlich* erkannt hat.« [III,4, 86]

Relationen« verstanden werden. Die Übertragungs- und Substitutionsformen der rhetorischen Figuren würden in diesem Tanzlied jene »menschlichen Relationen« zu »Leben«, »Wahrheit« und »Weisheit« bilden. Dies zumal dann, wenn darauf verzichtet wird, das Gleichnishafte inhaltlich zu bestimmen und, statt dessen das »Gleichniss vom Tanze«, wie Nietzsches Aphorismus aus *Menschliches, Allzumenschliches* festhält, als dynamische Form der Synthesis von Philosophie und Rhetorik verstanden würde.¹ Gleichnisrede in rhetorischen Figuren des Tanzes, »mein höchstes Gleichniss«, von dem Zarathustra spricht, muß deshalb inhaltlich immer »ungeredet in meinen Gliedern« bleiben [VI,1, 140].

Ich folge in diesem Zusammenhang Nicolas Humphrey, der in seiner Dissertation *Dance as Metaphor and Rhetorical Imagery* die rhetorische Figur des Tanzes in Nietzsches *Zarathustra* für inhaltlich nicht konzeptualisierbar hält: »Yet, to say precisely what is meant by the metaphor of the dance would be to conceptualize a figure of speech, a contradiction in terms, thereby removing its power to communicate on the non-verbal level.«² In der Tat will ja Nietzsches Konzeption der Rhetorik, wie er sie in seiner Basler Vorlesung vom Sommer 1874 vertreten hat, »keine *ἐπιστήμη* übertragen«, sondern »nur eine *δόξα*«. ³ Nicht das Was (Erkenntnis, Wissen), sondern vorab das Wie (Konstitution von Schein) des Diskurses kann in Nietzsches Rhetorik Gegenstand einer konzeptionellen Gestaltung sein. Die rhetorische Figur kann in diesem Sinn lediglich die Bewegungsform, nicht aber den Inhalt des in der Form Bewegten bestimmen. Die Funktionsweise der rhetorischen Figur im Sinne einer Bewegungsform ist deshalb (Nietzsche folgend) durchaus konzeptionalisierbar, ja stellt sogar eines der zentralen Probleme für das ästhetische Verständnis der Tanzlieder im *Zarathustra* dar.

Das andere Tanzlied am Ende des dritten und zu Beginn des letzten Teils des *Zarathustra* bietet sich zur Analyse der rhetorischen Figuren an. Wie schon erwähnt stehen sich auch hier Zarathustra und *vita femina* tanzend gegenüber.

1 »Um wenigstens mit einem Gleichniss einen Blick auf die Lösung dieser Schwierigkeit [der Disjunktion von Poesie, Religion und Metaphysik; d. V.] zu eröffnen, möge man sich doch daran erinnern, daß der Tanz nicht das Selbe wie ein mattes Hin- und Hertaumeln zwischen verschiedenen Antrieben ist. Die hohe Cultur wird einem kühnen Tanze ähnlich sehen: weshalb, wie gesagt, viel Kraft und Geschmeidigkeit noth thut.« [IV,2, 233] Vgl. dazu Walter Gebhard: *Zur Gleichnissprache Nietzsches. Probleme der Bildlichkeit und Wissenschaftlichkeit*, in: *Nietzsche-Studien*, De Gruyter, Berlin 1980, Bd. 9, S. 61-90.

2 Nicolas S. Humphrey: *Heinrich Heine and Friedrich Nietzsche: Dance as Metaphor and Rhetorical Imagery*, Baltimore, Maryland 1987, S. 323. Eine Variante bildet Graham Parkes' Aufsatz *The Dance from Mouth to Hand*. Parkes konzeptualisiert die Figur des Tanzes als metaphorisches System vom Körperteilen, die nonverbale Kommunikation dem Schreiben substituieren. »The idea of dancing« can be »viewed in the broader context of connections between feet, hands, and head which forms the background imagery for the activity of writing«. [Graham Parkes: *The Dance from Mouth to Hand (Speaking Zarathustra's Write Foot Fore Word)*, in: *Nietzsche as Postmodernist. Essays Pro and Contra*, herausgegeben von C. Koelb, State University of New York Press, New York 1990, S. 127-142, zit. S. 137]

3 Friedrich Nietzsche: *Rhetorik. Darstellung der antiken Rhetorik*, (Sommer 1874), in: *Werke*, Leipzig 1912, Bd. XVIII, III,2, S. 249.

Nach meinem Fusse, dem tanzwüthigen, warfst du einen Blick, einen lachenden fragenden schmelzenden Schaukel-Blick:

Zweimal nur regtest du deine Klapper mit kleinen Händen – da schaukelte schon mein Fuss vor Tanz-Wuth. –

Meine Fersen bäumten sich, meine Zehen horchten, dich zu verstehen: trägt doch der Tänzer sein Ohr – in seinen Zehen!

Zu dir sprang ich: da flohst du zurück vor meinem Sprunge; und gegen mich züngelte deines fliehenden fliegenden Haars Zunge!

Von dir weg sprang ich und von deinen Schlangen: da standst du schon, halbgewandt, das Auge voll Verlangen.

Mit krummen Blicken – lehrst du mich krumme Bahnen; auf krummen Bahnen lernt mein Fuss – Tücken! [VI,1, 278]

Das andere Tanzlied hat zunächst Berichtcharakter. Es ist die Erzählung einer kommunikativen Verständigung durch verschiedene Formen der Bewegung. Kommunikativ ist dabei zunächst nicht das Was, sondern das Wie der Verständigung. Antwort auf den fragenden »Schaukel-Blick« findet sich sogleich im schaukelnden Fuß, der, wie ein Tänzer, offenbar Ohren noch in den Zehen hat. Verständigung tritt dabei ein, infolge einer Paronomasie (Wortumstellung) vom »tanzwüthigen [...] Schaukel-Blick« zum Fuß, der vor »Tanz-Wuth« schaukelt, wobei die analoge Beziehung zwischen Auge und Ohr eine schaukelnde Bewegung realisiert. Haben sich dergestalt Auge, Fuß und Ohr erst einmal verständigt, beginnt auch der Prosatext in seiner Liedform zu reimen. Gleich darauf springt das erzählende Tempus des Präteritum in unmittelbare Gegenwart. Der Text nimmt somit rhythmisch, doch immer dithyrambisch, an dem differenziellen Spiel zweier elastisch-verbundener und federnder Tanzpartner teil, die in der Symmetrie von Asymmetrien, in dissentierendem Konsensus zu schaukeln scheinen.

Was dabei entsteht, ist ein weiteres parodistisches Spiel mit Zarathustras Rhetorik der Überwindung. Zugespitzte Parodie überdies deshalb, weil hier die Überwindung ja dem »Leben« gilt, und so, was sich bildlich und lautlich aufeinander zu- und voneinander wegbewegt, tatsächlich eine agonale Szenerie im Ringen um Leben und Tod beschreibt. Parodie heißt dabei im Hinblick auf ihre figurative Gestalt: Entfernung von dem zu Überwindenden, vom zu Überspringenden, heißt Figuren entwerfen, die nicht durch Entfernung vernichten, was sie überwinden, sondern das zu Überwindende in »einer schrägen Bewegung« der Aneignung (Derrida)¹ von sich wegtrennen und damit auf Distanz bringen. Das »Leben« etwa flieht vor Zarathustras Sprung zurück. Als Medusenhaupt kehrt es wieder, diesmal mit züngelndem Schlangenhaar dargestellt: »halbgewandt, das Auge voll Verlangen«. Aus dieser Nähe flieht seinerseits

1 »Un mouvement oblique dérange régulièrement cet ordre et inscrit la vérité de l'être dans le procès de appropriation.« [Jacques Derrida: *Éperons. Les Styles de Nietzsche*, in: *Nietzsche aujourd'hui?*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 10/18, Bd. 1, Paris 1973, S. 276]

Zarathustra. Die Indirektheit dieser Begegnung, darauf hat Laurence Lampert zu Recht hingewiesen, kehrt den Prozeß der Überwindungsrhetorik in gewisser Weise um.¹

Dieses andere Tanzlied ist nicht weiter auf Überwindung angelegt. Es verwendet vielmehr sprachliches Material, Eingängiges und Sentenziöses, das auf dem Weg der Überwindung und Selbstüberwindung gesammelt wurde, um es zu variieren und dabei zu beugen und umzulenken. Paronomasie, Parechese (Wort- bzw. Lautumbildung) und Metalepsis (Vertauschung) werden zu den vorherrschenden rhetorischen Figuren in diesem Tanzlied. Angefangen bei der Rede von den »krummen Bahnen«, eine überwundene Reminiszenz vom »Geist der Schwere«, den Zarathustra am Torweg hinter sich läßt: »Alles Gerade lügt«, ließ dort der schwere Zwerg von sich hören, »Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selbst ist ein Kreis.« [VI,1, 196] Es ist auch jener krumme »Pfad der Ewigkeit« [VI,1, 269], von dem zu schwärmen die Tiere Zarathustras nicht lassen konnten, als ihnen Zarathustra die ewige Wiederkehr verkündete. Auf diesen »krummen Bahnen« lernt Zarathustras Tanzfuß, verstohlen und indirekt, unter »krummen Blicken« der *vita femina*, seine krummen Touren und »Tücken«. Auf dieser krummen Bahn, rhetorisch geübt, um nunmehr jenes »Meisterstück der Verstellung« [III,2, 384] abzulegen, von dem Nietzsche in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* geschrieben hat, kommt Zarathustras Tanzschritt seinem Ziel endlich nah:

Krumm kommen alle guten Dinge ihrem Ziele nahe. [...] Der Schritt verräth, ob Einer schon auf seiner Bahn schreitet: so seht mich gehn! Wer aber seinem Ziel nahe kommt, der tanzt. [VI,1, 361]

Auch Zarathustras »grosse Liebe zu den Fernsten« [VI,1, 245], die ihn veranlaßt, das Nächste zu überspringen, findet sich in diesem Tanzlied: »Ich fürchte dich Nahe, ich liebe dich Ferne.« [VI,1, 278] Ja selbst der tragisch-spektakuläre Sprung des Possenreißers aus der Vorrede kehrt wieder und gerät hier zur kläglichen Farce:

Jetzt neben mir! Und geschwind, du boshafte Springerin! Jetzt hinauf! Und hinüber! – Wehe! Da fiel ich selber im Springen hin! [VI,1, 279]

Das vormals öffentlich beachtete Skandalon des übersprungenen und abstürzenden Seiltänzers wird hier zum bloßen Stolperstein des übermütigen Tänzers. Vom Untergang, der für Zarathustra auch ein Übergang gewesen ist, bleibt jetzt nicht viel mehr übrig als ein überwundener Übermut, ihn zu vollziehen: »Oh sieh mich liegen, du Übermuth, und um Gnade flehn!« [ebd.] Die Kapirolen, Sprünge und parodistischen Einfälle dieses Tanzliedes scheinen unerschöpflich.

Es ist aber keineswegs so, daß man sich mit dem »Heterogenen oder Parodistischen abfinden müßte«, das die Stilistik Nietzsches in der Distanzierung der

1 Laurence Lampert: *Zarathustra's Dancing Song*, a. a. O., S. 153.

vita femina beherrscht.¹ Allein die Einfälle, die das sprachliche Material des Textes spielerisch umordnen und variieren, bilden immer auch Fallen für eine definite Lokalisierung der Tanzenden; sie öffnen, bildhaft gesprochen, Fallgruben, die sich der Text selber gräbt und mit denen er sich – die Leser nachstolpernd – fluchtartig fortschreibt. Nietzsche scheint hier alle Kunst darauf verwendet zu haben, das nahende Ziel auf Distanz zu halten, den Tanz Zarathustras in ein Feld von Differenzen einzuschreiben, in denen jeder Effekt einen Reflex mit sich führt, jeder Rückzug zugleich auch ein Angriff ist. Dieser vorspringende Rückzug hält die Nähe auf Distanz und flieht gewissermaßen in der Maske der Distanzierung auf die Nähe zu. Charles E. Scott hat diese offensive Bewegung in der Maske des Rückzugs deshalb auch zu Recht eine »maskierende Distanz« genannt.²

Ich fürchte dich Nahe, ich liebe dich Ferne; deine Flucht lockt mich, dein Suchen stockt mich: – ich leide, aber was litt ich um dich nicht gerne!

Deren Kälte zündet, deren Hass verführt, deren Flucht bindet, deren Spott – rührt:

– wer hasste dich nicht, dich grosse Binderin, Versucherin, Umwinderin, Sucherin, Finderin! Wer liebte dich nicht, dich unschuldige, ungeduldige, windseilige, kindsäugige Sünderin!

Wohin ziehst du mich jetzt, du Ausbund und Unband? Und jetzt fliehst du mich wieder, du süsser Wildfang und Undank!

Ich tanze dir nach, ich folge auch auf geringer Spur. [VI,1, 278f.]

Die schaukelnde Bewegung, mit der dieses Tanzlied voranrutscht, ist durch Symmetrien bedingt, die ebenso bildlicher wie lautlicher Art sind. Nicht nur sind die Symmetrien ganzer Satzperioden in sich durch Oxymora asymmetrisch gebaut (»Flucht lockt«, »Suchen stockt«, »Kälte zündet«, »Hass verführt«, »Flucht bindet« etc.), die implizite Bewegung zum Gegenteil geht bis hinein in das lautliche Spiel hörbarer Mikrosymmetrien.³ Die lautlich geformte Kette von »Binderin, Umwinderin, Versucherin, Sucherin, Finderin [...] Sünderin« treibt, im Klangspiel auf dem Grundton femininer Endung, Anfang und Ende der

1 Jacques Derrida: *Sporen. Die Stile Nietzsches*, a. a. O., S. 151.

2 »[...] this masking distance moves in the springing recoil [...] it is a distance of recoiling in vain, it is not a purified space for meaning, but is the movement of question without answer, a movement that in recoiling produces neither solutions nor moralities but a Dionysian quality which approaches us as a shade without a will to certainty, a Dionysian quality that is the mask of self-overcoming.« [Charles E. Scott: *The Mask of Nietzsche's Self-Overcoming*, in: *Nietzsche as Postmodernist. Essays Pro and Contra*, a. a. O., S. 229]

3 Eine solche stilistische Gestaltung von Satzbau und Sprachbewegung hat Otto H. Olzien als »allgemeines Prinzip der Satzzerdehnung« in Nietzsches *Zarathustra* beschrieben. [Otto H. Olzien: *Nietzsche und das Problem der dichterischen Sprache*, in: *Neue deutsche Forschung*, Abt. Neuere deutsche Literaturgeschichte, herausgegeben von H. Kindermann, Bonn-Bad Godesberg 1941, Bd. 32; Neudruck, Wiesbaden 1973, S. 116ff.]

Kette durch eine Metamorphose des Anklangs auseinander.¹ Das Tanzlied, das anfänglich vor allem ein Augenlied zu sein scheint (»Gold sah ich in deinem Nacht-Auge blinken« [VI,1, 278]), entpuppt sich immer mehr als ein eigentliches Ohrenlied, das ebenso bildhaft wie klanglich, ganz in der Weise eines Echos von Anreim und Endreim, der Allegorie der *vita femina* nachtanzt und ihr so, wie es heißt, »auch auf geringer Spur« folgt. In symmetrischen Schaukelbewegungen wirken Figuren des Auges wie Figuren des Ohrs im Wechselspiel von Flucht und Nähe aufeinander ein.

Selbst die bei Nietzsche oft gerügte Peitsche,² die zu diesem Tanz lärmend den Takt schlägt (»Nach dem Takt meiner Peitsche sollst du mir tanzen und schrein!« [VI,1, 280]), ist hier treibende ebenso wie hemmende Kraft, denn ihr »Lärm mordet Gedanken«, eben »zärtliche Gedanken« [ebd.] seiner Mittänzerin, das »Leben«. Daß mit solchen Tönen auch der beste Tanz zunichte gemacht werden kann, davon weiß *Das Grablied* im zweiten Buch des *Zarathustra* zu berichten. Als Antwort zu diesem lärmenden Auftritt Zarathustras hält sich deshalb »das Leben [...] die zierlichen Ohren zu« [ebd.], um damit – dem Tanz zuliebe – nicht selbst an der lärmenden Gewalt sterben zu müssen. Auch die Peitsche zählt deshalb zum Repertoire symmetrischer Trenn-Bewegungen in Zarathustras »spornendem Stil« (style éperonnant), von dem Jacques Derrida sagt, er halte seine eigene Wirkung auf Distanz.³

Die Obsession Zarathustras, seine »kleine Wahrheit«, die Peitsche nicht zu vergessen, bildet das symmetrische Gegenstück zu einem Gespräch über Frauen mit dem »alten Weiblein«, ein Gespräch, das sie ihrerseits vergessen wollte (»Rede auch zu mir vom Weibe, sprach sie; ich bin alt genug, um es gleich wieder zu vergessen.« [VI,1, 80]).⁴ Der Tanz nach dem Takt der Peitsche substituiert daher eine Rede über die Frau von Mann zu Frau. Diese Substitution verschiebt sich im Text bis in das *Tanzlied* hinein: Solange die Peitsche nicht vergessen wird, verlängert und verschiebt sich die Distanz zwischen Mann und Frau in die endlosen stilistischen Supplemente für diese Rede im Text. Die »kleine Wahrheit«, »du gehst zu Frauen? Vergiss die Peitsche nicht!«, die im *anderen Tanzlied* wiederkehrt (»Ich vergass doch die Peitsche nicht? – Nein!« [VI,1, 280]), erinnert gerade an ein Gespräch, das Zarathustra im ersten Buch mit dem »alten Weiblein« *Von alten und jungen Weiblein* geführt hat. Auch die Peitsche ist

1 Zum Sprachstil im »Zarathustra« schreibt in diesem Zusammenhang Marie Hed Kaulhausen: »Pausen und Einschübe scheinen nur atembedingte Mittel zu sein, um den Fluß zu gliedern und den Rhythmus bewußt zu steigern.« Mit der »innere[n] Sprechsituation wechselt [...] nicht nur der Rhythmus, das Tempo, die Lautstärke, Tonhöhe und die Klangfarbe, es verschiebt sich auch das Verhältnis der Sprachelemente zueinander.« [Marie Hed Kaulhausen: *Nietzsches Sprachstil. Gedeutet aus seinem Lebensgefühl und Weltverhältnis*, R. Oldenbourg, München/Wien 1977, S. 133]

2 Vgl. Hinton Thomas R.: *Nietzsche, Woman, and the Whip*, in: *German Life and Letters*, Oxford 1980, Bd. 34, Nr 1.

3 Jacques Derrida: *Éperons. Les Styles de Nietzsche*, in: *Nietzsche aujourd'hui?*, a. a. O., S. 238.

4 Vgl. Jean Graybeal: *Language and »the Feminine« in Nietzsche and Heidegger*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1990, S. 45-56.

deshalb wie der tanzende Fuß und das Metrum überhaupt ein Instrument der Symmetrie. Ein strukturierendes Instrument, das hier nacheinander vergessene Rede erinnerlich und Erinnertes vergessen macht.

In seinem Brief vom 22. Februar 1884, den er nach Abschluß des *Zarathustra* an den Freund Erwin Rohde schreibt, bekennt sich Nietzsche zu einem Stil, der den Tanz in Symmetrien beschreibt: »Mein Stil ist ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten der Symmetrien. Das geht bis in die Wahl der Vokale.«¹ Zarathustras Tanz distanziert sich von der Rede mit der *vita femina*, die er selber führt, sein Stil markiert eine Rede, die in symmetrischen Bewegungen geführt, übersprungen, verspottet und vergessen wird. In diesem Tanz kehrt – gebrochen und vervielfacht – wieder, worüber er sich ausschweigt und was Zarathustra zum Reden, ja zum Singen reizt. Stilistisch gesprochen: Dis-Tanz.

Die Stilistik von Nietzsches Text ist gekennzeichnet durch einen kalkulierten Gebrauch des Bildbruches, der klanglichen Beugung von Assonanz und Dissonanz, nicht zuletzt wiederum mit Hilfe der Partialverformung des Sprachbildes. Namentlich die durchgehaltene Verwendung der Katachresis, der Metalepsis und der Paronomasie lassen jede gradlinige Lektüre dieses Textes zu einem aussichtslosen Unterfangen werden.² Faßt man zusammen, wie Bewegung im Tanz von Nietzsches Zarathustra strukturiert ist, ohne dabei die Heterogenität der sprachlichen Formen zu unterschlagen, so kann der/die hier diskutierte Dis-Tanz in der stilistischen Bewegung als fraktale Struktur des Textes beschrieben werden. Fraktal³ heißt dabei eine rhetorische Technik der Gabelung von Figuren in Gleiches und Ungleiches, der Aufspaltung von Ähnlichem und der Wiedergabelung des Gespaltenen (Katachrese der Katachrese). Bewegung und Distanz also aus einer fraktalen Rhetorik, die unentwegt selbstähnliche Strukturen produziert, deren Divergenzen sich nach spezifischen Symmetrien endlos ausfalten und so, wie in der fraktalen Geometrie, sich einer Beschreibung des Chaos exakt annähern lassen. Dies eben heißt in Nietzsches Rhetorik auch Dis-Tanz, »wo alles Werden mich Götter-Tanz und Götter-Muthwillen dünkte«

1 Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*, hrsg. v. K. Schlechta, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1982, Bd. 3, S. 1215.

2 Vgl. dazu Roger W. Müller Farguell: *Zerbrechende Härte – Überlegungen zu Nietzsches Bildbrüchen*, in: *Etudes de Lettres*, Lausanne 1990, Nr. 3, S. 59–69.

3 Mit dem Begriff der »Fraktale« bezeichnet erstmals Benoît Mandelbrot gewisse »sehr unregelmäßige und zersplitterte geometrische Formen«, deren Divergenzen symmetrische Strukturen von Selbstähnlichkeit aufweisen. [Benoît B. Mandelbrot: *Die fraktale Geometrie der Natur (The Fractal Geometry of Nature)*, 1977, Birkhäuser, Basel/Boston 1987, S. 27/272] Ein erster Ansatz, die fraktale Geometrie als analytische Metapher einer »digitalen Ästhetik« einzusetzen, findet sich in Norbert Bolz' *Eine kurze Geschichte des Scheins*, Fink, München 1991, S. 121ff. Vor indifferenten Ästhetisierung fraktaler Chaosmodelle, als »Allegorien der postmodernen Dezentrierung« (817), warnt Vivian Sobchack: *All-Theorien. Eine Reflexion über Chaos, Fraktale und die Differenz, die zu Indifferenz führt*, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, herausgegeben von H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1991, S. 809–822.

– heißt eine Bewegung der Figuren, die »die Welt los- und ausgelassen und zu sich selber zurückfliehend« zeigt, »– als ein ewiges Sich-fliehn und -Wiedersuchen«, »als das selige Sich-Widersprechen, Sich-Wieder-hören, Sich-Wieder-Zugehören« [VI,1, 243f.]. Nietzsches Dis-Tanz schafft Ordnung aus Ordnung und Unordnung, indem er/sie die Figuralität dessen offenlegt, wovon etwas sich trennt und was – jenem widersprechend – übersprungen wird, oftmals dabei geflissentlich sich selbst widersprechend, um schließlich sich auch selbst wieder hören zu können. Monologisierend schafft dergestalt Zarathustras Rede dialogische Formen, die den Tanz aus der Distanz zu sich selbst hervorbringen. Dialog aus Monolog; das Andere aus sich selbst. Doch muß man – inmitten von Nietzsches fraktalem Universum tanzender Figuren – muß man nicht wie sein Zarathustra »noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können«? [VI,1, 13]

Wenn es Zarathustras Alpha und Omega ist, »dass alles Schwere leicht, aller Leib Tänzer, aller Geist Vogel werde: und wahrlich, Das ist mein A und O! – « [VI,1, 286], dann wird dies nur durch eine Behandlung der rhetorischen Figuren möglich, die das ganze tropologische Spektrum der Selbstdifferenzierung ausbreitet und von Anfang bis Ende durchbuchstabiert. Selten hat einer so treffend wie Nietzsche die Wissenschaftler verlacht, die »rechnen und zählen« wollen, wo immer sie »Wellen und Tänze der Wellen sehen: – sie nennen's Wissenschaft und schwitzen dabei« [VII,1, 163]. Daß seine fraktale Rhetorik – bei aller analytischer Bemühung – nicht bis zum letzten Ende nach- und ausbuchstabiert werden kann, gehört wohl zum logischen Reiz einer »fröhlichen Wissenschaft«, wie sie Nietzsche zu verstehen gibt. Wer Nietzsche liest hat aber noch immer die Spur einer Bewegung, die über seine Texte streift, wo eine Figur »wie ein zierlicher Wind, ungesehn, auf getäfelmtem Meere tanzt, leicht, federleicht« [VI,1, 339].

Wem das Lesen der Bewegung derart leicht gemacht wird, so spielerisch, so buchstäblich vogelfrei »federleicht«, lernt mithin auch den Tanz als Nietzsches tückische Kunst seiner schreibenden Feder kennen. So ungemein leicht scheint Nietzsche eine Wissenschaft gegen den »Geist der Schwere« geschrieben zu haben – eine schwierige Schreibkunst wider die Trägheit des Geistes. Nicht zuletzt mit dem Prinz Vogelfrei hat er nach dem Vorbild Zarathustras eine Figur geschaffen, die tausendfach neu und immer wieder anders über der fraktal aufbrechenden Figuralität des Textes tanzt, immer leichtfüßig federnd und reflexiv, um darin nicht unterzugehen. Auf bewegten Figuren ruft das Tanzlied *An den Mistral* dazu auf, es ihm lesend – wiewohl aus Distanz – geflissentlich gleichzutun:

*Tanze nun auf tausend Rücken,
Wellen-Rücken, Wellen-Tücken –
Heil, wer neue Tänze schafft!
Tanzen wir in tausend Weisen,
Frei – sei unsre Kunst geheissen,
Fröhlich – unsre Wissenschaft! [V,2, 334]*

Allgemeine Bibliographie

(Aufgeführt sind ausschließlich Werke, die im Text zitiert werden.)

- Adorno, Theodor, W.: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970ff.
- Alembert, Jean Le Rond de: *Traité de Dynamique* (1743). Ins Deutsche übersetzt und herausgegeben von A. Korn: *Abhandlung über Dynamik*, Leipzig 1899
- Andersen, Jack (Hrsg.): *The Dance, The Dancer, and the Poem: An Anthology of Twentieth Century Dance Poems*, in: *Dance Perspectives* 52, 1972
- Apel, Friedmar: *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, C. Winter, Heidelberg 1982
- Aristoteles: *Metaphysik. Schriften zur ersten Philosophie*, herausgegeben von F. Schwarz, Reclam, Stuttgart 1984
- Aristoteles: *Physikvorlesung*, in: *Werke* 2, übersetzt von H. Wagner, Akademie, Berlin 1967
- Aristoteles: *Rhetorik*, übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sieveke, W. Fink, München 1980
- Armélagos, Adina; Sirridge, Mary: *The In's and Out's of Dance: Expression as an Aspect of Style*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36/1, 1977, S. 15-24
- Bachelard, Gaston: *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, Paris 1943
- Barrett, Will: *Aristotel's Analysis of Movement, Its Significance for its Time*, Columbia University Press, New York 1938
- Baxmann, Inge: »Die Gesinnung ins Schwingen bringen«, *Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre*, in: *Materialität der Kommunikation*, herausgegeben v. H. U. Gumbrecht und L. Pfeiffer, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988, S. 360-373
- Baxmann, Inge: *Traumtanzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur*, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, herausgegeben von H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, S. 316-340
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980
- Bergelt, Martin; Völckers Hortensia (Hrsg.): *Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeiträume*, Hanser, München/Wien 1991
- Bergson, Henri: *Denken und schöpferisches Werden*, (Paris 1939), aus dem Französischen von L. Kottje, Syndikat/EVA, Frankfurt a. M. 1985
- Bergson, Henri: *L'Évolution créatrice*, (Paris 1907), aus dem Französischen von G. Kantorowics, in: *Nobelpreis für Literatur*, Bd. 27, Zürich o. J.
- Best, David, N.: *Expression in Movement and the Arts*. Harry Kampton, London 1974
- Best, David: *Philosophy and Human Movement*, Unwin, London 1978
- Bloom, Harald u. a. (Hrsg.): *Deconstruction and Criticism*. Routledge & Kegan, London/Henley 1979

- Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1981
- Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn 1960
- Blumenberg, Hans: *Selbsterhaltung und Beharrung. Zur Konstitution der neuzeitlichen Rationalität*, in: *Subjektivität und Selbsterhaltung*, herausgegeben von H. Ebeling, Frankfurt a. M. 1976, S. 144-207
- Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993
- Bonenfant Joseph: *L'Imagination du mouvement dans l'œuvre de Péguy*, in: *Reflets II*, herausgegeben vom Centre Educatif et Culturel, Anjou (Montréal) 1969
- Borchert, Ernst: *Die Lehre von der Bewegung bei Nicolaus Oresme*, in: *Beiträge zur Geschichte, Philosophie und Theologie des Mittelalters*, Bd. 31/3, Münster 1934
- Brandstetter, Gabriele: »La Destruction fut ma Béatrice« – Zwischen Moderne und Postmoderne: Der Tanz Loie Fullers und seine Wirkung auf Theater und Literatur, in: *Avantgarde und Postmoderne*, herausgegeben v. E. Fischer-Lichte und K. Schwind, Stauffenburg Colloquium, Tübingen 1991, S. 191-208
- Brandstetter, Gabriele: *Elevation und Transparenz. Der Augenblick im Ballett und modernen Bühnentanz*, in: *Augenblick und Zeitpunkt, Studien zur Zeitstruktur Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft*, herausgegeben v. H. Holländer: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984
- Brandstetter, Gabriele: *Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts*, in: *Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeiträume*, herausgegeben v. M. Bergelt und H. Völckers, Hanser, München/Wien 1991, S. 225-269
- Braun, Rudolf: »The Invention of Tradition: Wilhelm II. und die Renaissance der höfischen Tänze«, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 1986, Bd. 82/2, S. 227-249
- Braun, Rudolf; Gugerli, David: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*, Beck, München 1993
- Bröcker, Walter: *Aristoteles*, V. Klostermann, Frankfurt a. M. 1974⁴
- Buckley, Michael J.: *Motion and Motions God. Thematic Variations in Aristotle, Cicero, Newton, and Hegel*, Princeton University Press, New York 1971
- Bülow, Isolda von: *Der Tanz im Drama, Untersuchungen zu W. B. Yeats' dramatischer Theorie und Praxis*, in: *Studien zur englischen Literatur 1*, herausgegeben von J. Kleinstück, Bouvier, Bonn 1969
- Cassirer, Ernst: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs* (1922), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1956
- Cohen, Selma Jeanne: *A Prolegomenon to an Aesthetic of Dance*, in: *Journal of Aesthetics and Criticism*, 21/1, Fall 1962, S. 19-26
- Copeland, Roger; Cohen, Marshall (Hrsg.): *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford Univ. Press, New York 1983
- Culler, Jonathan: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca und New York 1982. (*Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, aus dem Amerikanischen von M. Momberger, Rowohlt, Reinbek b. H. 1988)
- de Man, Paul: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven und London 1979. (*Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen von W. Hamacher und P. Krumme, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988)
- de Man, Paul: *Autobiography as Defacement*, in: *Modern Language Notes (MLN)*, 94/5, Baltimore 1979, S. 919-930
- de Man, Paul: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Oxford University Press, London 1971

- de Man, Paul: *Die Ideologie des Ästhetischen*, aus dem Amerikanischen von J. Blasius, herausgegeben v. Ch. Menke, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1, (Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris 1983), aus dem Französischen von K. Witte, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989
- Deleuze, Gilles: *Le bergsonisme*, Paris 1966
- Deleuze, Gilles: *Différance et répétition*, Presses universitaires de France, Paris 1968
- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz (L'Écriture et la différence*, Paris 1967), aus dem Französischen von R. Gasché, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972
- Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen (La voix et le phénomène*, Paris 1967), aus dem Französischen von J. Hörisch, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979
- Derrida, Jacques: *Grammatologie (De la grammatologie*, Paris 1967), aus dem Französischen von H. – J. Rheinberger und H. Zischler, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974
- Derrida, Jacques: *La Dissémination*, Seuil, Paris 1972
- Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie (Marges de la philosophie*, Paris 1972), aus dem Französischen von G. Ahrens u. a., Passagen, Wien 1988
- Diderot, Denis: *Ästhetische Schriften in zwei Bänden*, übersetzt und herausgegeben von F. Bassenge, Eurobuch, Berlin 1984
- Diderot, Denis: *Œuvres complètes*, Pléjade, Paris 1978
- Diethe, Carol: *The Dance Theme in German Modernism*, in: *German Life and Letters*, 44/4, Oxford 1991, S. 330-352
- Dubois, Jacques u. a.: *Allgemeine Rhetorik*, übersetzt u. herausgegeben v. Armin Schütz, W. Fink, München 1974
- Ducrey Guy: *Écrire la danse au tournant du siècle: Loïe Fuller ou le règne de l'ambivalence*, in: *La danse. Art du XX^e siècle*, herausgegeben von J.-Y. Pidoux, Payot, Lausanne 1990, S. 97-115
- Durand, Jacques: *Rhétorique du nombre*, in: *Communications* 16, Seuil, Paris 1970, S. 125-132
- Elsbree, Langdon: *The Purest and Most Perfect Form of Play: Some Novelists and the Dance*, in: *Criticism*, Fall 1972, S. 361-372
- Ferber, Rafael: *Zenons Paradoxien der Bewegung und die Struktur von Raum und Zeit*, in: *Zetemata* 76, C. H. Beck, München 1981
- Fogelin, Robert J.: *Figuratively Speaking*, Yale University Press, New Haven, London 1988
- Forget, Philippe (Hrsg.): *Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greich und F. Laruelle*, Fink, München 1984
- Frank, Manfred: *Das individuelle Allgemeine, Textstrukturierung und Text-Interpretation nach Schleiermacher*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985
- Frank, Manfred: *Das Sagbare und das Unsagbare, Studien zur neuesten französischen Hermeneutik und Texttheorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980
- Frank, Manfred: *Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988
- Frank, Manfred: *Was ist Neostukturalismus?*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983
- Freud, Sigmund: *Studienausgabe*, herausgegeben v. A. Mitscherlich u. a., Fischer, Frankfurt a. M. 1982
- Frey, Hans-Jost: *Le thème de la marche interrompue dans l'œuvre de Vigny*, in: *Mouvements premiers*, Festschrift für G. Poulet, Paris 1972, S. 160-176
- Gasché, Rodolphe: *Reading Chiasms. An Introduction*, in: Andrzej Warminski: *Readings in Interpretation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987
- Georg Kurscheidt: »Stillstehendes Galoppieren« – der Spaziergang bei Robert Walser.

- Zur Paradoxie einer Bewegung und zum Motiv des »stehenden Sturmlaufs« bei Franz Kafka, in: *Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte* 81/2, Heidelberg 1987, S. 131-155
- Gérard Genette: *Figures. Essais*, Seuil, Paris 1966
- Goethe, Johann W. v.: *Sämtliche Werke*, Artemis, Zürich 1966
- Gombrich, Ernst H.: *Moment and Movement in Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27, London 1964, S. 293-306
- Grassi, Ernesto: *Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte abendländischen Denkens*, Syndikat, Frankfurt a. M. 1984
- Grassi, Ernesto: *Macht des Bildes, Ohnmacht der rationalen Sprache; zur Rettung des Rhetorischen*, W. Fink, München 1979
- Gross, Sabine: *Schrift-Bild. Die Zeit des Augen-Blicks*, in: *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, herausgegeben v. G. Ch. Tholen und M. O. Scholl, Acta humaniora, Weinheim 1990, S. 231-246
- Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne, zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1985
- Hamacher Werner: *Des Contrées des Temps*, in: *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, herausgegeben v. G. Ch. Tholen und M. O. Scholl, Acta humaniora, Weinheim 1990, S. 29-36
- Hamacher, Werner: *Lectio: de Man's Imperative*, in: *Reading de Man Reading*, herausgegeben von L. Waters und W. Godzich, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, S. 171-201
- Hamann, Johann Georg: *Schriften zur Sprache*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1967
- Hanna, Judith Lynne: *The Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society*, University of Texas Press, Austin 1983
- Hanna, Judith, Lynne: *To Dance is Human: A Theory of Non-Verbal Communication*, University of Texas Press, Austin 1979
- Hanna, Judith, Lynne: *Toward Semantic Analysis of Movement Behavior: Concepts and Problems*, in: *Semiotica* 251/2, 1979, S. 77-110
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Skizze einer ästhetischen Darstellungstheorie*, in: *Akten des V. internationalen Germanisten-Kongresses, Cambridge 1975*, Heft 2, herausgegeben von L. Forster und H.-G. Roloff, H. & P. Lang, Bern/Frankfurt a. M. 1976, S. 106-114
- Hegel, Georg W. F.: *Ästhetik I/II*, herausgegeben von F. Bassenge, Aufbau, Berlin/Weimar 1984
- Hegel, Georg W. F.: *Phänomenologie des Geistes*, in: *Jubiläumsausgabe in 20 Bänden*, Bd. 2, herausgegeben von H. Glockner, Frommans, Stuttgart 1927
- Hegel, Georg W. F.: *Werke in 20 Bänden*, herausgegeben von E. Moldenhauer und K. M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986ff.
- Heiss, Robert: *Bewegung als selbstbezogenes Phänomen*, in: ders.: *Logik des Widerspruchs. Eine Untersuchung zur Methode der Philosophie und zur Gültigkeit der formalen Logik*, Berlin/Leipzig 1932, S. 101-109
- Heraklit: *Fragmente*, griechisch und deutsch, herausgegeben von Bruno Snell, Artemis, München/Zürich 1986
- Herder, Johann Gottfried: *Sämtliche Werke zur Philosophie und Geschichte*, Karlsruhe 1820
- Herder, Johann Gottfried: *Werke in drei Bänden*, herausgegeben v. W. Pross, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984ff.

- Hertling, G. H.: *Theodor Storms Novelle ›Auf der Universität‹: Zur Funktion und Bedeutung von ›Tanz‹ und ›Contretanz‹*, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 38, 1989, S. 83-97
- Hoeges, Dirk: *Alles veloziferisch. Die Eisenbahn – vom schönen Ungeheuer zur Ästhetik der Geschwindigkeit*, Rheinbach-Merzbach 1985
- Holländer, Hans (Hrsg.): *Augenblick und Zeitpunkt, Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984
- Horstmann, Ulrich: *Parakritik und Dekonstruktion. Eine Einführung in den amerikanischen Poststrukturalismus*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1983
- Husserl, Edmund: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1907)*, herausgegeben von R. Boehm, Husserliana Bd. X, Den Haag 1966
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, München 1984 (2. erw. Aufl.)
- Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanzer Universitätsreden, Konstanz 1971
- Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik* 1, herausgegeben von J. Ihwe, Frankfurt a. M. 1972, S. 99ff.
- Janz, Rolf-Peter: *Drama, Tanz und Mode: Inszenierungen des Körpers in den zehner und zwanziger Jahren*, in: *Das Selbstverständnis der Germanistik: Aktuelle Diskussion*, herausgegeben v. Norbert Oellers, Niemeyer, Tübingen 1988, S. 218-227
- Jens, Walter: *Rhetorik*, (enzyklopädisches Stichwort), in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* 3, herausgegeben von Merker und Stammeler, Berlin 1971, S. 432-456
- Jeschke, Claudia: *Vom ballet de cour zum ballet d'action: Über den Wandel des Tanzverständnisses im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, in: *Le Bourgeois gentilhomme: Problèmes de la comédie-ballet*, herausgegeben v. Volker Kapp, Papers of French Seventeenth Century Literature, Paris, 1991, S. 185-223
- Johnson, Barbara: *Défigurations du langage poétique*, Flammarion, Paris 1979
- Jowitt, Deborah: *The Dance in Mind*, Godine, Boston 1985
- Kant, Immanuel: *Werke in sechs Bänden*, herausgegeben von W. Weischedel, Insel, Wiesbaden 1956-1960
- Käser, Rudolf: *Die Schwierigkeit, ich zu sagen. Rhetorik der Selbstdarstellung in Texten des ›Sturm und Drang‹: Herder – Goethe – Lenz*, P. Lang-Verlag, Bern, Frankfurt a. M., New York, Paris 1987
- Kaulbach, Friedrich: *Bewegung* (enzyklopädisches Stichwort), in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 1, herausgegeben von J. Ritter, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1971, S. 864-879
- Kaulbach, Friedrich: *Das Prinzip der Bewegung in der Philosophie Kants*, in: *Kantstudien* 54, 1963, S. 3-16
- Kaulbach, Friedrich: *Der philosophische Begriff der Bewegung*, Böhlau, Köln/Graz 1965
- Kaulbach, Friedrich: *Philosophie der Beschreibung*, Böhlau, Köln/Graz 1968
- Kaynar, Gad: *A Rhetorically Oriented Analysis of Strindberg's The Dance of Death*, in: *Assaph: Studies in the Theatre* 3, 1986, S. 109-134
- Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*, Francke, Bern/München 1948
- Kermode, Frank: *The Dancer*, in: *Romantic Image*, Routledge and Kegan, London 1957, S. 49-91
- Kierkegaard, Sören: *Werke, Jubiläumsausgabe*, herausgegeben v. H. Diem und W. Rest, J. Hegner, Köln und Olten 1956

- Kim, Myung Whan: *Dance and Rhythm: Their Meaning in Yeats and Noh*, in: *Modern Drama* 152, 1972, S. 195-208
- Kirstein, Lincoln: *Movement and Metaphor*, Praeger, New York 1970
- Klatzkin, Jacob: *Das Problem der Bewegung in methodischer Bedeutung*, Bern 1912
- Klopstock, Friedrich G.: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, herausgegeben von W. Menninghaus, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989
- Koller, H.: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, in: *Dissertationes Bernenses* I,5, A. Francke, Bern 1954
- Krieger Murray: »Ekphrasis« *And the Still Movement of Poetry; or, »Laokoon« Revisted*, in: *The Poet as Critic*, herausgegeben von F. P. W. McDowell, Northwestern University Press, Evanston 1967, S. 3-26
- Kristeva, Julia: *Semiologie und Grammatologie*, in: *Positionen (Derrida)*, aus dem Französischen von D. Schmidt, herausgegeben von P. Engelmann, Passagen, Graz/Wien, 1986, S. 52-82
- Krohn, Dieter: *Verbinhalt und semantische Merkmale, Studien zu pragmatischen und syntagmatischen Relationen im Bedeutungsfeld der menschlichen Fortbewegung im heutigen Deutsch und Schwedisch*, in: *Göteborger germanistische Forschungen* 13, 1975
- Kühnhold, Christa: *Der Begriff des Sprunges und der Weg des Sprachdenkens. Eine Einführung in Kierkegaard*, de Gruyter, Berlin/New York 1975
- Kurz, Gerhard: *Darstellungsformen menschlicher Bewegung in der Illias*, in: *Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaft*, neue Folge, 2. Reihe, Winter, Heidelberg 1966
- Laban, Rudolf: *The Language of Movement*, Plays, Boston 1974
- Laban, Rudolf: *Die Kunst der Bewegung (The Mastery of Movement, 1940)*, aus dem Englischen von F. Noetzel, Wilhelmshaven 1988
- Lacan, Jacques: *Schriften II (Ecrits, Paris 1966)*, aus dem Französischen von N. Haas, Walter, Olten 1975
- Lacoue-Labarthe, Philippe: *Les fins de l'homme*, Galilée, Paris 1981
- Laditka, James N.: *Language, Power, and Play: The Dance of Deconstruction and Practical Wisdom*, in: *Rhetoric Review* 9/2, 1991, S. 298-311
- Langer, Susanne K.: *Feeling and Form*, Ch. Scribner's Sons, New York 1953
- Leibniz, Gottfried W.: *Grundwahrheiten der Philosophie*, herausgegeben von J. Ch. Horn, EVA, Frankfurt a. M. 1962
- Leibniz, Gottfried W.: *Studienausgabe in fünf Bänden*, herausgegeben von Gerhard, Darmstadt 1985
- Leitch, Vincent B.: *The Lateral Dance*, in: *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, Columbia University Press, New York 1983, S. 190-198
- Lessing, Gotthold E.: *Werke in drei Bänden*, Winkler, München 1969
- Levin, David Michael: *Philosophers and the Dance*, in: *Ballet Review* 6/2, New York 1977-78, S. 71-78
- Levin, David Michael: *Postmodernism in Dance: Dance, Discourse, Democracy*, in: *Postmodernism – Philosophy and the Arts*, herausgegeben v. Hugh J. Silverman, Routledge, New York, 1990, S. 207-233
- Link, Jürgen; Wülfing, W.: *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen*, in: *Bewegung und Stillstand, Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur*, Klett-Cotta, Stuttgart 1984
- Locke, John: *Versuch über den menschlichen Verstand (Essay Concerning Human Understanding)*, aus dem Englischen von C. Winckler, Reclam, Leipzig 1913-19
- Liotard, Jean-François: *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris 1971
- Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Pfullingen 1959

- Maupertuis, Pierre-Louis Moreau de: *Œuvres*, Lyon 1751 (Nachdruck: Hildesheim 1965ff.)
- Menke, Bettine: *Dekonstruktion – Lektüre: Derrida literaturtheoretisch*, in: *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, herausgegeben von K.-M. Bogdahl, Westdeutscher Verlag, Opladen 1990, S. 235-264
- Menninghaus, Winfried: *Dichtung als Tanz – Zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung*, in: *Comparatio, Revue Internationale de Littérature Comparée* 3, A. Meynier, Turin 1991, S.129-150
- Menninghaus, Winfried: *Handlung, Bewegung, Täuschung. Klopstocks Poetik der Darstellung*, (Manuskript), 1991
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung (Phénoménologie de la perception*, Paris 1945), aus dem Französischen von R. Boehm, in: *Phänomenologisch-Psychologische Forschungen* 7, De Gruyter, Berlin 1966
- Meschonnic, Henri: *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982
- Meurers, Joseph: *Die Idee der Bewegung als geistesgeschichtliche Erfahrung*, in: *Philosophia naturalis* 2/3, Meisenheim a. d. Glan 1956, S. 447-483
- Miller, J. Hillis: *Fiction and Repetition*, in: *Forms of Modern British Fiction*, herausgegeben von A. W. Friedman, University of Texas Press, Austin 1975
- Miller, James Lester: *Choreia: Visions of the Cosmic Dance in Western Literature from Plato to Jean de Meun*, University of Toronto Press, Toronto 1979
- Miller, James Lester: *Measures of Wisdom: The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*, University of Toronto Press, Toronto 1986
- Moscovici, Serge: *L'Expérience du mouvement, Jean-Baptiste Baliani disciple et critique de Galilée*, Hermann, Paris 1967
- Müller-Bach, Inka: *Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings »Laokoon«*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66/1, Metzler, Stuttgart 1992, S. 1-30
- Nietzsche Friedrich: *Kritische Gesamtausgabe seiner Werke*, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, De Gruyter, Berlin und New York 1973ff.
- Nietzsche Friedrich: *Werke* 17/18 (= Philologica I/II), Kröner, Leipzig 1912
- Nitschke, August: *Bewegungen in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 1987
- Nitschke, August: *Körper in Bewegung. Gesten, Tänze und Räume im Wandel der Geschichte*, Zürich/Stuttgart 1989
- Nitschke, August: *Naturerkenntnis und politisches Handeln im Mittelalter, Körper – Bewegung – Raum*, in: *Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik* 2, Klett, Stuttgart 1967
- Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, herausgegeben von H.-J. Mähl und R. Samuel, Hanser, München 1978
- Noverre, Jean Georges: *Lettres sur la danse et sur les ballets (1760)*, herausgegeben von M. Béjart, Ramsay, Paris 1978
- Oeder Werner: *Vom Traum Zenons zu Cantors Paradies. Das fotografische Reglement von Zeit, Sichtbarkeit und Bewegung*, in: *Zeit-Zeichen. Aufsätze und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, herausgegeben v. G. Ch. Tholen und M. O. Scholl, Acta humaniora, Weinheim 1990, S. 247-265
- Platon: *Sämtliche Werke in acht Bänden*, übersetzt v. F. Schleiermacher, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1990
- Plessen, Jacobus J.: *Promenade et poésie, l'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, Utrecht/Le Haye/Monton 1967

- Plett, Heinrich F.: *Die Rhetorik der Figuren. Zur Systematik, Pragmatik und Ästhetik der ›Elocutio‹*, in: *Rhetorik* 1, herausgegeben v. J. Kopperschmidt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1990, S. 129-154
- Popper, Karl R.: *Logik der Forschung (The Logic of Scientific Discovery)*, London 1968), in: *Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften; Studien in den Grenzbereichen der Wirtschafts- und Sozialwissenschaften* 4, Mohr, Tübingen 1973
- Powell, Jocelyn: *Dance and Drama in the Eighteenth Century: David Garrick and Jean Georges Noverre*, in: *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 4, 1988, S. 678-691
- Pridgin, Deirdre: *The Art of Dance in French Literature*, Adam and Charles Black, London 1952
- Quintilianus, Marcus F.: *Ausbildung des Redners*, herausgegeben und übersetzt v. H. Rahn, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975 und 1973
- Rasch, Wolfdietrich: *Tanz als Lebenssymbol im Drama um 1900*, in: ders.: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze*, Metzler, Stuttgart 1967
- Rayner, Keith (Hrsg.): *Eye Movements in Reading. Perceptual and Language Process*, New York 1983.
- Rayner, Keith; Pollatsek, Alexander: *The Psychology of Reading*, Englewood Cliffs 1989
- Rey, Jean-Michel: *Quelqu'un danse. Les Noms de F. Kafka*, Presses Universitaires de Lille, 1985
- Riffaterre, Michael: *Strukturelle Stilistik*, München 1973
- Riha, Karl: *Reisen im Luftmeer. Ballonfahrten und Ballonfahrer als Motive der Literatur*, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 86, 1983, S. 109-124
- Rothe, Wolfgang: *Tänzer und Täter: Gestalten des Expressionismus*, V. Klostermann, Frankfurt a. M. 1979
- Rudolph, Enno (Hrsg.): *Zeit, Bewegung, Handlung. Studien zur Zeitabhandlung des Aristoteles*, Klett-Cotta, Stuttgart 1988
- Sartre, Jean-Paul: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft (L'Imaginaire, 1940)*, aus dem Französischen von H. Schöneberg, Rowohlt, Reinbek b. H. 1971
- Schlegel, August Wilhelm v.: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Wien 1808), herausgegeben v. G. V. Amoretti, Bonn/Leipzig 1923
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Schriften*, herausgegeben von Wolfdietrich Rasch, Hanser, München 1970
- Schlotterer, Reinhold: *Elektras Tanz in der Tragödie Hugo von Hofmannsthal's*, in: *Hofmannsthal Blätter* 33, 1986, S. 47-58
- Schneider, Wilhelm: *Nomen und Verbum als Ausdruckswerte für Ruhe und Bewegung*, in: *Zeitschrift für Deutschkunde* 39, 1925, S. 705-723
- Sobchack, Vivian: *All-Theorien. Eine Reflexion über Chaos, Fraktale und die Differenz, die zu Indifferenz führt*, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, herausgegeben von H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, S. 809-822
- Sontag, Susan: *On Dance and Dance Writing*, in: *New Performance* 2/3, S. 72-81
- Sorell, Walter: *The Dancer's Image: Points and Counterpoints*, Columbia University Press, New York 1971
- Souriau, Paul: *The Aesthetics of Movement*, übersetzt v. M. Souriau, University of Massachusetts Press, Amhurst 1983
- Sparshott, Francis Edward: *Off the Ground. First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*, Princeton University Press, Princeton 1988

- Sparshott, Francis Edward: *Text and Process in Poetry and Philosophy*, in: *Philosophy and Literature* 9, 1985, S. 1-20
- Sparshott, Francis Edward: *Why Philosophy Neglects the Dance*, London 1983
- Steiner, Rudolf: *Die Bewegung als Sprache der Seele*, Dornach 1928
- Szeemann, Harald (Hrsg.): *Zum freien Tanz, zur reinen Kunst*, Kunsthau Zürich 1990
- Tatarkiewicz, W.: *The Aesthetics of Rhetoric*, in: *History of Aesthetics* 1, herausgegeben von J. Harrell, The Hague u. a. 1970, S. 259-265
- Thomas, Gary C.: *Dance Music and the Origins of the Dactylic Meter*, in: *Daphnis: Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur* 16, 1987, S. 107-146
- Todorow, Tzvetan: *Poetik der Prosa*, aus dem Französischen von H. Müller, in: *Ars Poetica, Texte zur Dichtungslehre und Dichtkunst* 16, Athenäum, Frankfurt a. M. 1972
- Tzavaras, Johann: *Bewegung bei Kierkegaard*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 20, Philosophie 32, Lang, Bern/Frankfurt a. M. 1978
- Ungeheuer, Gerold: *Der Tanzmeister bei den Philosophen: Miszellen aus der Semiotik des 18. Jahrhunderts*, in: *Kodikas/Code* 2/4, G. Narr, Tübingen 1980, S. 353-376
- Utz, Peter: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, Fink, München 1990
- Utz, Peter: *Der Schwerkraft spotten. Motiv und Metapher des Tanzes im Werk Robert Walsers*, in: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 28, 1984, S. 384-406
- Vaerenberg, Leona van: *Der dionysische Tanz und das ›Lebenspathos‹ der Jahrhundertwende: Eine Interpretation lyrischer Texte*, in: *Neophilologus* 69/4, 1985, S. 579-589
- Vaerenberg, Leona van: *Tanz und Tanzbewegung. Ein Beitrag zur Deutung deutscher Lyrik von der Dekadenz bis zum Frühexpressionismus*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1106, P. Lang, Frankfurt u. a. 1991
- Valéry, Paul: *L'Ame et la danse* (Paris 1923), in der Übersetzung von R. M. Rilke erschienen als *Die Seele und der Tanz*, Leipzig 1927, wieder aufgelegt in: *Eupalinos*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973, S. 5-53
- Venable, Lucy (Project Director): *Laban Writer*, (Software für computergestützte Tanznotation) herausgegeben von The Ohio State University Department of Dance, Dance Notation Bureau Extension, 1990ff.
- Villwock, Jörg: *Metapher und Bewegung*, in: *Frankfurter Hochschulschriften zur Sprachtheorie und Literaturästhetik*, P. Lang, Bern/Frankfurt a. M. 1983
- Virilio, Paul: *Der echtwahre Augenblick*, in: *Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeitträume*, herausgegeben von M. Bergelt und H. Völckers, Hanser, München/Wien 1991, S. 91-101
- Voltaire, François M. A. de: *Œuvres complètes, Aux deux-ponts*, Paris 1791
- Watzlawick, Paul u.a. *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Huber, Bern/Stuttgart/Wien 1969
- Wetherbee Phelps, Louise: *The Dance of Discourse: A Dynamic, Relativistic View of Structure*, in: *Pre/Text: A interdisciplinair Journal of Rhetorical Theory* 3/1, 1982, S. 51-83
- Wigman, Mary: *Die Sprache des Tanzes*, E. Baltenberg, München 1963
- Winckelmann, Johann: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, herausgegeben von W. Rehm, de Gruyter, Berlin 1968
- Wolf, Ursula (Hrsg.): *Eigennamen. Dokumentation einer Kontroverse*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985
- Züfle, Manfred: *Prosa der Welt, die Sprache Hegels*, Johannes, Einsiedeln 1969

Zur Lippe, Rudolf: *Naturbeherrschung am Menschen. Körpererfahrung als Entfaltung von Sinnen und Beziehungen in der Ära des italienischen Kaufmannskapitals, Syndikat, Frankfurt a. Main* 1981

Bibliographie Schiller

- Binder, Wolfgang: *Ästhetik und Dichtung in Schillers Werk*, in: *Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen*, herausgegeben von K. Berghahn und R. Grimm, Darmstadt 1972
- Böhler, Michael J.: *Die Bedeutung Schillers für Hegels Ästhetik*, in: *PMLA* 87, 1972, S. 182-191
- Böhme, Hartmut und Gernot: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983
- Borchmeyer, Dieter: *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*, in: *Athenäum Monographien, Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1988
- Borchmeyer, Dieter: *Tragödie und Öffentlichkeit – Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*, W. Fink, München 1973
- Böschstein-Schäfer, Renate: *Idylle*, Metzler, Stuttgart 1977²
- Cassirer, Ernst: *Die Methodik des Idealismus in Schillers philosophischen Schriften*, in: *Idee und Gestalt. Goethe – Schiller – Hölderlin – Kleist*, Darmstadt 1975
- Cassirer, Ernst: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1956
- Düsing, Wolfgang: *Kosmos und Natur in Schillers Lyrik*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 13, 1969
- Fink-Langlois, Antoinette: *Goethe et la tendance spirale*, in: *Goethe*, herausgegeben v. G.-L. Fink, A. Michel, Paris 1980, S. 201-208
- Friedl, Gerhard: *Verhüllte Wahrheit und entfesselte Phantasie: Die Mythologie in der vorklassischen und klassischen Lyrik Schillers*, in: *Epistemata, Würzburger wissenschaftliche Schriften*, Reihe Literaturwissenschaft 23, Königshausen & Neumann, 1987
- Froebe, Hans A.: »Ulmbaum und Rebe«: *Naturwissenschaft, Alchymie und Emblematik in Goethes Aufsatz »Über die Spiraltendenz« 1830-31*, in: *JbFDtHochst.*, 1969, S. 164-193
- Gasché, Rodolphe: *Some Reflections on the Notion of Hypotyposis in Kant*, in: *Argumentation* 4, Kluwer Academic Publishers, Netherlands 1990
- Gneisse, Karl: *Bewegung als Merkmal des Schönen bei Schiller und bei den neueren Ästhetikern*, in: *Zeitschrift für allgemeine Kunstwissenschaft* 17, Stuttgart 1924
- Grassi, Ernesto: *Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte abendländischen Denkens*, Syndikat, Frankfurt a. M. 1984
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: »Die Weltgeschichte ist das Weltgericht«. *Zur Aktualität von Schillers ästhetischer Geschichtsdeutung*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 20, 1976, S. 255-277
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Ästhetik. Materialien zu ihrer Geschichte. Ein Lesebuch*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978
- Helmerking, Heinz: *Energetische Ruhe. Über Schillers Plan zu einer Idylle*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 10. Nov. 1959
- Hogarth, William: *The Analysis of Beauty, with the rejected passages from the manuscript drafts and autobiographical notes*, herausgegeben von Joseph Burke, Clarendon Press, Oxford 1955

- Jauß, Hans Robert: *Schlegels und Schillers Replik auf die »Querelle des Anciens et des Modernes«*, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970
- Jolles, Matthijs: *Das Bild des Weges und die Sprache des Herzens*, in: *Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung* 5, 1965, S. 109-142
- Kaulbach, Friedrich: *Das Prinzip der Bewegung in der Philosophie Kants*, in: *Kantstudien* 54, 1963
- Kaulbach, Friedrich: *Der Philosophische Begriff der Bewegung*, Köln/Graz 1965
- Krieger, Murray: *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or, Laokoon Revisted*, in: *The Poet as Critic*, herausgegeben von F. P. W. McDowell, Northwestern University Press, Evanston 1967, S. 3-25
- Langen, August: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Jena 1934
- Latzel, Siegbert: *Die ästhetische Vernunft – Bemerkungen zu Schillers »Kallias« mit Bezug auf die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft*, 1961
- Lukács, Georg: *Schillers Theorie der modernen Literatur*, in: ders.: *Schriften zur Literatursoziologie*, Luchterhand, Neuwied 1961
- Mettler, Heinrich: *Entfremdung und Revolution: Brennpunkt des Klassischen*, in: *Studien zu Schillers Briefen »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« im Hinblick auf die Begegnung mit Goethe*, Bern/München 1977
- Meyer, Herman: *Schillers philosophische Rhetorik*, in: *Euphorion* 53, 1959, S. 313-350; unverändert abgedruckt in: ders.: *Zarte Empirie, Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart 1963
- Peter Szondi: *Das Naïve ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung*, in: *Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978, S. 59-105
- Ranke, Wolfgang: *Schiller (1759-1805)*, in: *Klassiker der Literaturtheorie. Von Boileau bis Barthes*, herausgegeben v. H. Turk, C. H. Beck, München 1979, S. 107-121
- Roche, Marc W.: *Dynamic Stillness, Philosophical Concepts of »Ruhe« in Schiller, Hölderlin, Büchner and Heine*, in: *Studien zur deutschen Literatur* 8, Niemeyer, Tübingen 1987
- Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, herausgegeben v. G. Fricke und H. G. Göpfert, München 1958ff
- Schläpfer, Bruno: *Schillers Freiheitsbegriffe*, in: *Europäische Hochschulschriften, Reihe I*, Bern 1984
- Staiger, Emil: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*, Artemis, Zürich 1953
- Staiger, Emil: *Friedrich Schiller*, Atlantis, Zürich 1967
- Utz, Peter: *Auge, Ohr und Herz, Schillers Dramaturgie der Sinne*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 26, 1985, S. 62-97
- Utz, Peter: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, Fink, München 1990
- von Wiese, Benno: *Friedrich Schiller*, Stuttgart 1959
- White, Hayden: *Auch Klio dichtet. Oder: Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, aus dem Amerikanischen von B. Brinkmann-Siepmann und T. Siepmann, Klett-Cotta, Stuttgart 1986
- Wilkinson, Elisabeth M.: *Eine unphilosophische Sprache und ein sprachbesessener Philosoph. Zur Sprache und Struktur der ästhetischen Briefe*, in: *Akzente* 6, 1959, S. 389-418
- Wilkinson, Elisabeth M.; Willoughby, L. A.: *Schillers ästhetische Erziehung des Menschen, eine Einführung*, C. H. Beck, München 1977

Bibliographie Kleist

- Allemann, Beda: *Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch »Über das Marionettentheater«*, in: *Kleist-Jahrbuch 1981/82*, E. Schmidt, Berlin 1983, S.50-65
- Aretz, Heinrich: *Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum »Phöbus«, zur »Germania« und den »Berliner Abendblättern«*, Stuttgart 1984
- Barthes Roland: *L'Ancienne rhétorique, aide-mémoire*, in: *Communications* 16, Seuil, Paris 1970, S. 172-233. Auszugsweise übersetzt von M. Hornig in: *Rhetorik* 1, herausgegeben von J. Kopperschmidt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1990, S. 35-90
- Biser, Eugen: *Die Reise und die Ruhe. Nietzsches Verhältnis zu Kleist und Hölderlin*, in: *Nietzsche-Studien* 7, de Gruyter, Berlin/New York 1978, S. 97-129
- Bohrer, Karl Heinz: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1989
- Carrière, Mathieu: *Für eine Literatur des Krieges, Kleist*. Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt a. M. 1981
- Cassirer, Ernst: *Idee und Gestalt. Goethe – Schiller – Hölderlin – Kleist*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975
- Chase, Cynthia: *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1986
- Chiarini, Paolo; Zagari, Luciano (Hrsg.): *Zu Heinrich Heine*, in: *Reihe Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft* 51, E. Klett, Stuttgart 1981
- Christine Pries (Hrsg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989
- Cixious, Hélène: *Les Marionnettes*, in: dies.: *Prenoms de personne*, Paris 1974, S. 127-152
- Drux, Rudolf: *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von E. T. A. Hoffmann bis Georg Büchner*, W. Fink, München 1976
- Durzak, Manfred: *»Über das Marionettentheater« von Heinrich von Kleist. Bemerkungen zur literarischen Form*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, Niemeyer, Tübingen 1969, S. 308-329
- Dyer, Denis G.: *Kleist und das Paradoxe*, in: *Kleist-Jahrbuch 1981/82*, S. 210-219
- Emmrich, Michael: *Heinrich von Kleist und Adam Müller. Mythologisches Denken*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1141, P. Lang, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris, 1990
- Frank, Manfred; Kurz, Gerhard: *Ordo Inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka*, in: *Geist und Zeichen*, herausgegeben von Herbert Anton u.a., Carl Winter, Heidelberg 1977, S. 75-97
- Gasché, Rodolphe: *Some Reflections on the Notion of Hypotyposis in Kant*, in: *Argumentation* 4, Kluwer Academic Publishers, Netherlands 1990, S. 85-100
- Glenney, Robert E.: *The Manipulation of Reality in Works by Heinrich von Kleist*, in: *Studies in Modern Literature* 13, P. Lang, New York/Bern u. a. 1987
- Graham, Ilse: *Heinrich von Kleist, Word into Flesh: A Poets Quest for the Symbol*, de Gruyter, Berlin, New York 1977

- Greiner, Bernhard: »Der Weg des Tänzers«: Kleists Schrift »Über das Marionettentheater«, in: *Neue Rundschau* 98/3, 1987, S. 112-131
- Greiner, Bernhard: *Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant*, in: *DVjs* 1, Stuttgart 1990, S. 98-117
- Hillman, Heinz: *Bildlichkeit der deutschen Romantik*, Frankfurt a. Main 1971
- Hoffmeister, Elmar: *Täuschung und Wirklichkeit bei Heinrich von Kleist*, in: *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft* 59, Bouvier, Bonn 1968
- Kathan, Anton: *Der Vorgang des Erkennens und die Formen des Bewußtseins in Kleists Gespräch über das Marionettentheater*, in: *Vergleichen und Verändern*, herausgegeben von A. Goetze und G. Pflaum, Hueber, München 1970, S. 114-139
- Kittler, Wolf: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Rombach, Freiburg i. B. 1987
- Konersmann, Ralf: *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1988
- Krämer, Sybille: *Symbolische Maschinen. Die Idee der Formalisierung in geschichtlichem Abriß*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988
- Kreuzer, Helmut; Gunzenhäuser, Rul: *Mathematik und Dichtung, Versuche zu einer exakten Literaturwissenschaft*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1971
- Kurz, Gerhard: »Gott befohlen«. Kleists Dialog »Über das Marionettentheater« und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins, in: *Kleist-Jahrbuch 1981/82*, E. Schmidt, Berlin 1983, S. 264-277
- Lüders, Eva M.: *Kleist, Rilke und der Tänzer. Zu einer ästhetischen Frage der modernen Dichtung*, in: *DVjs* 42 (1968), S. 515-552
- Mester, Ludwig: *Die Seele in der Bewegung. Deutung der Figuren »Puppe«, »Tänzerin« und »Engel« bei Heinrich von Kleist, Paul Valéry und Rainer Maria Rilke*, in: *Die Sammlung. Zeitschrift für Kultur und Erziehung* 8, Göttingen 1953, S. 238-252
- Moysich, Helmut: *Die Selbst-Bildung und der Exzeß des Blicks. Zum Werke Heinrich von Kleists*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1003, P. Lang, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1988
- Müller, Adam: *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften, kritische Ausgabe*, herausgegeben von W. Schoeder und W. Siebert, Luchterhand, Neuwied/Berlin 1967
- Müller, Harro: *Kleist, Paul de Man und Deconstruction. Argumentative Nach-Stellungen*, in: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, herausgegeben von J. Fohrmann und Harro Müller, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988, S. 81-94
- Müller-Seidel, Walter (Hrsg.): *Kleists Aktualität, Neue Aufsätze und Essays 1966-1978*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1981
- Müller-Seidel, Walter: *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*, Böhlau, Köln/Graz 1967
- Nieraad, Jürgen: »bildgesegnet und bildverflucht«. *Forschungen zur sprachlichen Metaphorik*, in: *Beiträge der Forschung* 63, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1977
- Ray, William: *Suspended in the Mirror: Language and the Self in Kleist's »Über das Marionettentheater«*, in: *Studies of Romanticism* 18/4, 1979, S. 521-546
- Rushing, James A.: *The Limitations of the Fencing Bear: Kleist's »Über das Marionettentheater« as Ironic Fiction*, in: *The German Quarterly* 61/4, 1988, S. 528-539
- Sauer, Lieselotte: *Marionetten, Maschinen, Automaten. Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik*, in: *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft* 335, Bouvier, Bonn 1983
- Schanze, Helmut: *Unendliche Rhetorik*, in: *Rhetorik* 2, herausgegeben von J. Kopper-

- schmidt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991, S. 154-169
- Scheffels, Klaus-Christof: *Rückzug. Zur Negierung von Raum- und Körperordnungen im Werk Heinrich von Kleists*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe I, 1, Bd. 921, P. Lang, Frankfurt a. Main/Bern/New York 1977
- Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist, Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Niemeyer, Tübingen 1974
- Schöffel, Georg: *Denken in Metaphern. Zur Logik sprachlicher Bilder*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1987
- Schulte, Betina: *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen/Zürich 1988
- Sembdner, Helmut (Hrsg.): *Heinrich von Kleists Lebensspuren, Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, Berlin/Darmstadt/Wien 1957
- Sembdner, Helmut (Hrsg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater, Studien und Interpretationen*, E. Schmidt, Berlin 1967
- Sembdner, Helmut: *In Sachen Kleist, Beiträge zur Forschung*, Hanser, München ²1984
- Späti, Jakob: *Interpretation zu Heinrich von Kleists Verhältnis zur Sprache*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1974
- Sveta, Dave: *In the Flow of the World: Genre and the Social in the Works of Heinrich von Kleist*, Virginia 1985
- Ugrinsky, A.: *Heinrich von Kleist-Studien*, Berlin 1980,
- Vohland, Ulrich: *Bürgerliche Emanzipation in Kleists Dramen und theoretischen Schriften*, H. & P. Lang, Bern/Frankfurt a. M. 1976
- Weidmann, Heiner: *Heinrich von Kleist – Glück und Aufbegehren, eine Exposition des Redens*, in: *Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik* 113, Bouvier, Bonn 1984
- Weigel, Alexander: *Der Schauspieler als Maschinist. Heinrich von Kleists »Über das Marionettentheater« und das »Königliche Nationaltheater«*, in: *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, herausgegeben von Dirk Grathoff, Westdeutscher Verlag, Opladen 1988, S. 263-281
- Wirth, Michael: *Heinrich von Kleist. Die Abkehr vom Ursprung. Studien zu einer Poetik der verweigerten Kausalität*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe I, Bd. 1278, P. Lang, Bern 1992

Bibliographie Heine

- Bianchi, Danilo: *Die unmögliche Synthese. Heines Frühwerk im Spannungsfeld von petrarkistischer Tradition und frühromantischer Dichtungstheorie*, in: *Reihe Deutsche Sprache und Literatur* 716, P. Lang, Bern/Frankfurt a. M. 1986
- Bormann, Alexander von: *Der Töne Licht. Zum frühromantischen Programm der Wortmusik*, in: *Die Aktualität der Frühromantik*, herausgegeben von E. Behler und J. Hörisch, Schöningh, Paderborn u. a. 1987, S. 191-207
- Briegleb, Klaus: *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986
- Chase, Cynthia: *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, Baltimore/London 1986, S. 82-112
- Chiarini, Paolo; Zagari, Luciano (Hrsg.): *Zu Heinrich Heine*, in: *Reihe Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft* 51, E. Klett, Stuttgart 1981
- de Man, Paul: *Autobiography as Defacement*, in: *Modern Language Notes* 94/5, Baltimore 1979, S. 919-930
- de Man, Paul: *La critique poétique devant le thème de Faust*, in: *Critique*, 1957, S. 387-404
- Dieckmann Liselotte: *The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism*, in: *Comparative Literature*, vol. VII/1, 1955, S. 306-312
- Eco, Umberto: *Die Signaturen und die Rhetorik der Ähnlichkeit*, in: ders.: *Die Grenzen der Interpretation (I limiti dell'interpretazione)*, 1990), aus dem Italienischen von G. Memmert, Hanser, München/Wien 1992
- Enders, Carl: *Heinrich Heines Faustdichtungen. Der Tanz als Deutungs- und Gestaltungsmittel seelischer Erlebnisse*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 74, E. Schmidt Verlag, 1955, S. 364-392
- Espagne, Michel: *Das Geräusch der Stille, Heines Handschriften zum dritten Salonband*, in: *Heinrich Heine und das 19. Jahrhundert*, Argument Sonderband, Berlin 1986, S. 49-72
- Espagne, Michel: *Die tote Maria: Ein Gespenst in Heines Handschriften*, in: *DVjS* 2, 1983, S. 298-320
- Fairley, Barker: *Heinrich Heine. Eine Interpretation*, aus dem Englischen von L. Hofrichter, Metzler, Stuttgart 1965
- Friedländer, Georg M.: *Heinrich Heine und die Ästhetik Hegels*, in: *Heinrich Heine. Streitbarer Humanist und volksverbundener Dichter*, herausgegeben von K. W. Becker et al., Weimar 1972, S. 159-171
- Gille, Klaus F.: *Heines »Atta Troll« »Das letzte freie Waldlied der Romantik«?*, in: *Neophilologus* 62, 1978, S. 416-433
- Grossklaus, Götz: *Textstruktur und Textgeschichte. Die »Reisebilder« Heinrich Heines. Eine textlinguistische und texthistorische Beschreibung des Prosatyps*, in: *Schwerpunkte Germanistik*, Athenäum, Frankfurt a. M. 1973
- Grözingen, Elvira: *Die »doppelte Buchhaltung«. Einige Bemerkungen zu Heines Verstellungsstrategie in den »Florentinischen Nächten«*, in: *Heine-Jahrbuch* 18, Hoffmann und Campe, Hamburg 1979
- Grubacic, Slobodan: *Heines Erzählprosa. Versuch einer Analyse*, in: *Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur* 40, Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1975

- Gutjahr, Herbert: *Zwischen Affinität und Kritik. Heinrich Heine und die Romantik*, in: *Analysen und Dokumente, Beiträge zur Neueren Literatur* 12, P. Lang, Frankfurt a. M. u. a. 1984
- Guy, Irene: *Sexualität im Gedicht. Heinrich Heines Spätlyrik*, in: *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft* 354, Bouvier Verlag, Bonn 1984
- Hamburger, Käthe: *Zur Struktur der belletristischen Prosa Heines*, in: *Heinrich Heine: Artistik und Engagement*, herausgegeben von W. Kutteneule, Metzler, Stuttgart 1977, S. 22-42
- Harnischfeger, Johannes: *Die Hieroglyphen der inneren Welt. Romantikkritik bei E.T.A. Hoffmann*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1988
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985
- Heise, Wolfgang: *Zum Verhältnis von Hegel und Heine*, in: *Heinrich Heine. Streiftbarer Humanist und volksverbundener Dichter*, herausgegeben von K. W. Becker u. a., Weimar 1972, S. 225-254
- Höllerer, Walter: *Zwischen Klassik und Moderne: Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*, Klett, Stuttgart 1958
- Humphrey, Nicolas S.: *Heinrich Heine and Friedrich Nietzsche: Dance as Metaphor and Rhetorical Imagery*, Baltimore, Maryland 1987
- Jennings, Lee, B.: *The Dance of Life and Death in Heine and Immermann*, in: *German Life and Letters* 18/1, Oxford 1964, S. 130-135
- Johnston Otto W.: *Signatura Temporis in Heines ›Lutetia‹*, in: *The German Quarterly* 47, 1974, S. 215-252
- Kaepler, Adrienne: *Memory and Knowledge in the Production of Dance*, in: *Images of Memory. On Remembering and Representation*, herausgegeben v. S. Küchler und W. Melion, Smithsonian Institution Press, Washington und London 1991, S. 109-120
- Kamuf, Peggy: *Signature Pieces. On the Institution of Authorship*, Cornell University Press, Ithaca und London 1988
- Kermode, Frank: *Romantic Image*, Routledge and Kegan, London 1957
- Killy, Walther: *Mein Pferd für'n gutes Bild. Heine und Geibel*, in: *ders.: Wandlungen des lyrischen Bildes*, Vanderhoeck und Ruprecht, Göttingen 1956, S. 94-115
- Krüger, Eduard: *Heine und Hegel. Dichtung, Philosophie und Politik bei Heinrich Heine*, in: *Monographien Literaturwissenschaft* 33, Scriptor, Kronberg/Ts. 1977
- Kucklich, Clarissa: *Phantasie und Bildung. Aspekte einer Bildungs-poetologie bei Heinrich Heine*, in: *Reihe Deutsche Sprache und Literatur* 1095, P. Lang, Frankfurt a. M. u. a. 1988
- Lefebvre, Jean Pierre: *Der gute Trommler. Heines Beziehung zu Hegel*, aus dem Französischen von P. Schöttler, in: *Heine-Studien*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1986
- Levinas Emmanuel: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, aus dem Französischen von W. N. Krewani, Alber, Freiburg i. B./München
- Levinas Emmanuel: *Humanismus des anderen Menschen*, (*Humanisme de l'autre homme*, Montpellier 1972), aus dem Französischen von L. Wenzler, Hamburg 1989
- Maliniemi, Irja: *Über rhythmische Satzcadenzen in Heinrich Heines Prosaschriften*, in: *Heine-Jahrbuch*, Hoffmann und Campe, Düsseldorf 1965, S. 33-37
- Mann, Michael: *Heinrich Heines Musikkritiken*, in: *Heine-Studien*, Hamburg 1971
- Meltzer, Françoise: *Salome and the Dance of Writing Portraits of Mimesis in Literature*, Chicago/London 1987

- Möller, Dierk: *Heinrich Heine: Episodik und Werkeinheit*, in: *Studien zur Germanistik, Humanitas*, Wiesbaden/Frankfurt a. M. 1973
- Müller, Beatrix: *Die französische Heine-Forschung 1945-1975*, *Hochschulschriften Literaturwissenschaft* 28, A. Hain Verlag, Meisenheim am Glan 1977
- Müller Farguell, Roger W.: *Unlesbarkeit. Heinrich Heines »signatura temporis«*, in: *Colloquium Helveticum* 17, 1993, S. 55-70
- Niehaus, Max: *Himmel, Hölle, Trikot. Heinrich Heine und das Ballett*, Nymphenburger, München 1959
- Pabel, Klaus: *Heines »Reisebilder«. Ästhetisches Bedürfnis und politisches Interesse am Ende der Kunstperiode*, Fink, München 1977
- Perrandin, Michel: *Heinrich Heine. Poetry in Context. A Study of »Buch der Lieder«*, Berg, Oxford/New York/München 1989
- Praver, S. S.: *Heine The Tragic Satirist: A Study of the Later Poetry, 1827-1856*, Cambridge, England 1961
- Preisendanz, Wolfgang: *Heinrich Heine, Werkstrukturen und Epochenbezüge*, W. Fink, München 1983²
- Rauschenberg, Clemens: *Emanzipation als Synthese. Zur Kritik der radikalen Vernunft in Heinrich Heines Philosophie der Revolution*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur 969, P. Lang, Frankfurt a. M. u.a. 1987
- Reynauld, Louis: *La source française d'Atta Troll*, in: *Revue Germanique* 10, 1914, S. 145-159
- Roche, Marc W.: *Dynamic Stillness, Philosophical Concepts of »Ruhe« in Schiller, Hölderlin, Büchner and Heine*, in: *Studien zur deutschen Literatur* 8, Niemeyer, Tübingen 1987
- Sammons, Jeffrey L.: *Heinrich Heine, The Elusive Poet*, New Haven/London 1969
- Sandor, Andreas: *Auf der Suche nach der vergehenden Zeit. Heines »Florentinische Nächte« und die Probleme der Avantgarde*, in: *Heine-Jahrbuch*, Hoffmann und Campe, Düsseldorf 1980, S. 101-139
- Saueracker-Ritter, Ruth: *Heinrich Heines Verhältnis zur Philosophie*, München 1974
- Schanze, Helmut: *Noch einmal: Romantique défroqué. Zu Heines »Atta Troll«, dem letzten freien Waldlied der Romantik*, in: *Heine-Jahrbuch*, Hamburg 1970, S. 87-98, wieder abgedruckt in: *Heinrich Heine*, herausgegeben von H. Koopmann, Darmstadt 1975, S. 362-376
- Scheiffle, Eberhard: *Heine als Rhetor*, in: *Heine-Jahrbuch*, Hoffmann und Campe, Düsseldorf 1979, S. 9-26
- Scher, Steven Paul: *Verbal Music. Literary Evocation of Music in Works by Wackenroder, Tieck, Hoffmann, Heine and Thomas Mann*, New Haven 1968
- Schneider, Manfred: *Die kranke schöne Seele der Revolution. Heine, Börne, das »Junge Deutschland«, Marx und Engels*, Syndikat, Frankfurt a. M. 1980
- Schumacher, Friedhelm: *Der Stillstand der Zeit. Heine nach 1848*, Hamburg 1989
- Secci, Lia: *Die dionysische Sprache des Tanzes im Werk Heines*, in: *Zu Heinrich Heine*, herausgegeben von P. Chiarini und L. Zagari, Klett, Stuttgart 1981, S. 89-101
- Silz, Walter: *Heine's Synaesthesia*, in: *PMLA* 57, 1942, S. 469-488
- Stiefel, Robert G.: *Heines Ballet Scenarios. An Interpretation*, in: *The Germanic Review* 44, 1969, S. 186-198
- Thiam, Momath: *Heinrich Heines Malerei-, Literatur- und Musikkritiken. Die Verbindung von Kunstreflexion und politischer Reflexion*, in: *Reihe Deutsche Sprache und Literatur* 1046, P. Lang, Frankfurt a. M. u. a. 1988
- Tonelli, Giorgio: *Heinrich Heines politische Philosophie (1830-1845)*, aus dem Italiäni-

- schen v. L. Bisanti-Siebrecht, in: *Studien und Materialien zur Geschichte der Philosophie* 9, G. Olms, Hildesheim/New York 1975
- von Matt, Peter: »...fertig ist das Angesicht«. *Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, Hanser, München 1983
- von Wiese, Benno: *Das tanzende Universum*, in: ders.: *Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk*, E. Schmidt, Berlin 1976, S. 134-166
- von Wiese, Benno: *Mephistophela und Faust. Zur Interpretation von Heines Tanzpoem »Der Doktor Faust«*, in: *Herkommen und Erneuerung*, herausgegeben v. G. Gillespie und E. Lohner, Niemeyer, Tübingen 1976, S. 225-240
- Wadepuhl, Walter: *Heine-Studien*, Arion, Weimar 1956
- Walzel, Oskar: *Heines Tanzpoem »Der Doktor Faust«*, Gesellschaft der Bibliophilen, Weimar 1917
- Waseem, Gertrud: *Das kontrollierte Herz. Die Darstellung der Liebe in Heinrich Heines »Buch der Lieder«*, Bonn 1976
- Wehres, Ulrike: *Die Metapher als auslösendes Moment für literarisches Verstehen - verifiziert an der Steinmetaphorik Heinrich Heines*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 854, P. Lang, Frankfurt a. M. 1985
- Windfuhr, Manfred: *Heine und der Petrarkismus. Zur Konzeption seiner Liebeslyrik*, in: *Heinrich Heine*, herausgegeben von H. Koopmann, Darmstadt 1975, S. 207-231
- Windfuhr, Manfred: *Heine und Hegel. Rezeption und Produktion*, in: *Internationaler Heine-Kongress*, herausgegeben von M. Windfuhr, Hoffmann und Campe, Hamburg 1973, S. 261-280
- Woesler, Winfried: *Heines Tanzbär. Historisch-literarische Untersuchungen zum »Atta Troll«*, in: *Heine-Studien*, Hoffmann und Campe, Düsseldorf 1978
- Würffel, Stefan Bodo: *Der produktive Widerspruch. Heinrich Heines negative Dialektik*, Francke, Bern 1986
- Würffel, Stefan Bodo: *Heinrich Heine*, Beck, München 1989
- Zepf, Irmgard: *Denkbilder. Heinrich Heines Gemäldebericht zum Salon 1831. Eine Untersuchung der Schrift »Französische Maler«*, W. Fink, München 1980

Bibliographie Nietzsche

- Abel, Günter: *Logik und Ästhetik*, in: *Nietzsche-Studien* 16, de Gruyter, Berlin/New York 1987, S. 112-148
- Abel, Günter: *Nietzsche. Die Dynamik, der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr*, in: *Monographische Texte zur Nietzsche-Forschung* 15, de Gruyter, New York/Berlin 1984
- Alleman, Beda: *Nietzsche und die Dichtung*, in: *Nietzsche. Werk und Wirkung*, herausgegeben von H. Steffen, Göttingen 1974, S. 45-64
- Anders, Anni; Schlechta, Karl: *Friedrich Nietzsche. Von den verborgenen Anfängen seines Philosophierens*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1962
- Arwell, John, E.: *The Significance of Dance in Nietzsche's Thought*, in: *The Midwest Quarterly* 25/2, Pittsburg (Kansas) 1984, S. 129-147
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, (*Le Plaisir du Texte*, Paris 1973), aus dem Französischen von T. König, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982
- Bataille, Georges: *Sur Nietzsche*, in: *Œuvres complètes* 6, Gallimard, Paris 1973
- Behler, Ernst: *Derrida – Nietzsche, Nietzsche – Derrida*, F. Schöning, München u. a. 1988
- Biser, Eugen: *Die Reise und die Ruhe. Nietzsches Verhältnis zu Kleist und Hölderlin*, in: *Nietzsche-Studien* 7, de Gruyter, Berlin/New York 1978, S. 97-129
- Blanchot, Maurice: *Nietzsche und die fragmentarische Schrift (L'Entretien infini)*, Paris 1969), auszugsweise übersetzt von W. Hamacher in: W. Hamacher (Hrsg.): *Nietzsche aus Frankreich*, Ullstein, Frankfurt a. M./Berlin 1986, S. 47-74
- Bolz, Norbert: *Eine kurze Geschichte des Scheins*, Fink, München 1991
- Bolz, Norbert: *Theorie der neuen Medien*, Raben, München 1990
- Böning, Thomas: *Literaturwissenschaft im Zeitalter des Nihilismus? Paul de Mans Nietzsche-Lektüre*, in: *DVJS* 64/3, Stuttgart 1990, S. 427-468
- Böning, Thomas: *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*, in: *Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung* 20, de Gruyter, Berlin/New York 1988
- Busch, Thomas: *Die Affirmation des Chaos. Zur Überwindung des Nihilismus in der Metaphysik Friedrich Nietzsches*, in: *Dissertationen Philosophische Reihe* 6, herausgegeben von B. Sirch, EOS, St. Ottilien 1989
- Commengé, Béatrice: *La Danse de Nietzsche*, Gallimard, Paris 1988
- Crawford, Claudia: *The Beginnings of Nietzsche's Theory of Language*, in: *MTNF* 19, Berlin/New York 1988
- de Man, Paul: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven/London 1979. (*Allegorien des Lesens*, aus dem Amerikanischen von W. Hamacher und P. Krumme, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988)
- de Man, Paul: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Oxford University Press, New York 1971
- Deleuze, Giles: *Nietzsche und die Philosophie*, aus dem Französischen von B. Schwibs, Rogner & Bernhard, München 1976
- Derrida, Jacques: *Éperons. Les Styles de Nietzsche*, in: *Nietzsche aujourd'hui?*, Colloque de Cerisy-la-Salle 10/18, Bd. 1, Paris 1973 (*Sporen. Die Stile Nietzsches*, in: W.

- Hamacher (Hrsg.): *Nietzsche aus Frankreich*, aus dem Französischen von R. Schwaderer, Frankfurt a. M./Berlin 1986, S. 129-167)
- Dittberner, Hugo: *Tänzelnd und böse. Über Nietzsche*, in: *Literaturmagazin* 12, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg 1980, S. 24-37
- Faber, Marion: *Angels of Daring. Tightrope Walker and Acrobat in Nietzsche, Kafka, Rilke and Thomas Mann*, in: *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik*, Stuttgart 1979
- Frey, Hans-Jost: *Unterbrechungen*, Howeg, Zürich 1989
- Gasser, Peter: *Rhetorische Philosophie. Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches »Also sprach Zarathustra«*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur 1371, P. Lang, Bern u. a. 1992
- Gebhard, Walter: *Zur Gleichnissprache Nietzsches. Probleme der Bildlichkeit und Wissenschaftlichkeit*, in: *Nietzsche-Studien* 9, de Gruyter, Berlin 1980, S. 61-90
- Good, Paul: *Nietzsche der Herakliteer*, in: *Nietzsche und Italien. Ein Weg vom Logos zum Mythos?*, in: *Akten des deutsch-italienischen Nietzsche-Kolloquiums* 14, Stauffenburg Colloquium, Stuttgart 1987, S. 129-153
- Goth, Joachim: *Nietzsche und die Rhetorik*, in: *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 5, Niemeyer, Tübingen 1970
- Graybeal, Jean: *Language and »the Feminine« in Nietzsche and Heidegger*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1990
- Hamacher, Werner (Hrsg.): *Nietzsche aus Frankreich*, Ullstein, Frankfurt a. M./Berlin 1986
- Hamacher, Werner: *Das Versprechen der Auslegung. Überlegungen zum hermeneutischen Imperativ bei Kant und Nietzsche*, in: *Sprache und Gleichnis*, herausgegeben von N. Bolz und W. Hübener, Würzburg 1983, S. 252-273
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1985
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Nietzsches Lachen*, in: *Merkur* 37/1, München 1983, S. 82-89
- Heidegger, Martin: *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* in: ders.: *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen 1954, S. 101-126
- Hershbell, J. P.; Nimis, St. A.: *Nietzsche and Heraclitus*, in: *Nietzsche-Studien* 8, de Gruyter, Berlin/New York 1979, S. 17-38
- Higgins, Kathleen M.; Solomon, Robert C. (Hrsg.): *Reading Nietzsche*, Oxford University Press, New York/Oxford 1988
- Humphrey, Nicolas S.: *Heinrich Heine and Friedrich Nietzsche: Dance as Metaphor and Rhetorical Imagery*, Baltimore, Maryland 1987
- Kaulhausen, Marie Hed: *Nietzsches Sprachstil. Gedeutet aus seinem Lebensgefühl und Weltverhältnis*, R. Oldenbourg, München/Wien 1977
- Kittler, Friedrich A.: *Nietzsche*, in: *Klassiker der Literaturtheorie*, herausgegeben von H. Turk, Beck, München 1979, S. 191-205
- Klossowsky, Pierre: *Nietzsche und der Circulus vitiosus deus (Nietzsche et le Cercle vicieux)*, Paris 1969), aus dem Französischen von R. Vouillé, Matthes und Seitz, München 1986
- Koelb, Clayton (Hrsg.): *Nietzsche as Postmodernist. Essays Pro and Contra*, State University of New York Press, New York 1990
- Kofman, Sarah: *Nietzsche et la métaphore*, Payot, Paris 1972
- Kofman, Sarah: *Nietzsche et la scène philosophique*, Union générale d'éditions, Paris 1979
- Koller, H.: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, in: *Dissertationes Bernenses* I,5, A. Francke, Bern 1954
- Krell, David F.; Wood, David (Hrsg.): *Exceedingly Nietzsche. Aspects of Contemporary*

- Nietzsche Interpretation*, in: *Warwick Studies in Philosophy and Literature*, Routledge, London/New York 1988
- Kühnhold, Christa: *Der Begriff des Sprunges und der Weg des Sprachdenkens. Eine Einführung in Kierkegaard*, W. de Gruyter, Berlin/New York 1975
- Lampert, Laurence: *Zarathustra's Dancing Song*, in: *Interpretation. A Journal of Political Philosophy* 8, New York 1980, S. 141-155
- Mandelbrot, Benoît B.: *Die fraktale Geometrie der Natur (The Fractal Geometry of Nature, 1977)*, aus dem Englischen von R. u. U. Zähle, Birkhäuser, Basel/Boston 1987
- Manschot, Henk: *Nietzsche und die Postmoderne in der Philosophie*, in: *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, herausgegeben von D. Kamper und W. van Reijen, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1987, S. 478-496
- Mattenklott, Gert: *Der mythische Leib: Physiognomisches Denken bei Nietzsche, Simmel und Kassner*, in: *Mythos und Moderne. Begriff einer Rekonstruktion*, herausgegeben von K. H. Bohrer, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983, S. 138-158
- May, Keith M.: *Nietzsche and the Spirit of Tragedy*. St. Martin Press, New York 1990
- Megill, Allan: *Prophets of Extremity, Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1985
- Meijers, Anthonie; Stingelin, Martin: *Konkordanz zu den wörtlichen Abschriften und Übernahmen von Beispielen und Zitaten aus Gustav Gerber: Die Sprache als Kunst (Bromberg 1871) in Nietzsches Rhetorik-Vorlesung und in »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne«*, in: *Nietzsche-Studien* 17, de Gruyter, Berlin, New York 1988, S. 350-368
- Meijers, Anthonie: *Gustav Gerber und Friedrich Nietzsche. Zum historischen Hintergrund der sprachphilosophischen Auffassungen des frühen Nietzsche*, in: *Nietzsche-Studien* 17, de Gruyter, Berlin, New York 1988, S. 369-390
- Moles, Alistair: *Nietzsche's Philosophy of Nature and Cosmology*, in: *American University Studies* 80, P. Lang, New York u. a. 1990
- Müller Farguell, Roger W.: *Zerbrechende Härte – Überlegungen zu Nietzsches Bildbrüchen*, in: *Études de Lettres* 3, Lausanne 1990, S. 59-69
- Müller Farguell, Roger W.: *Gegenwärtigkeit*, in: *Schweizer Monatshefte* 3, 1994, S. 39-42
- Müller, Daniel: *Wider die Vernunft in der Sprache. Zum Verhältnis von Sprachkritik und Sprachpraxis im Schreiben Nietzsches*, G. Narr, Tübingen (erscheint demnächst)
- Müller-Lauter, Wolfgang: *Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*, de Gruyter, Berlin, New York 1971
- Nägele, Rainer: *Nietzsches Hexentrunk: Ressentiment, Identität, und Verneinung*, in: *Der Wunderblock* 13, 1985, S. 28-45; (*Drinking the Witch's Brew: Nietzsche and the (K)Notes of Resentment*, in: ders.: *Reading after Freud, Essays on Goethe, Hölderlin, Habermas, Nietzsche, Brecht, Celan, and Freud*, Columbia University Press, New York 1987, S. 91-111)
- Nancy, Jean-Luc: *La Thèse de Nietzsche sur la Téléologie*, in: *Nietzsche aujourd'hui?*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 10/18, Bd. 1, Paris 1973, S. 57-80
- Nehamas, Alexander: *Immanent and Transcendent Perspectivism in Nietzsche*, in: *Nietzsche-Studien* 12, de Gruyter, Berlin 1983, S. 473-490
- Nehamas, Alexander: *Nietzsche: Life as Literature*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1985
- Nietzsche aujourd'hui*, Centre Culturel International de Cérisy-la-Sale 10/18, Paris 1972
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Gesamtausgabe seiner Werke*, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlin/New York 1973ff.

- Nietzsche, Friedrich: *Werke* 17/18 (= *Philologica I/II*), Kröner, Leipzig 1912
- Olzien, Otto H.: *Nietzsche und das Problem der dichterischen Sprache*, in: *Neue deutsche Forschung* 32, Bonn-Bad Godesberg 1941, Neudruck, Wiesbaden 1973
- Parkes, Graham: *The Dance from Mouth to Hand (Speaking Zarathustra's Write Foot Fore Word)*, in: *Nietzsche as Postmodernist. Essays Pro and Contra*, herausgegeben von C. Koelb, State University of New York Press, New York 1990, S. 127-142
- Pautrat Bernard: *Versions du soleil, figures et système de Nietzsche*, Seuil, Paris 1971
- Pieper, Annemarie: »Ein Seil geknüpft zwischen Tier und Übermensch«. *Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches erstem »Zarathustra«*, Klett-Cotta, Stuttgart 1990
- Reuber, Rudolf: *Ästhetische Lebensform bei Nietzsche*, Fink, München 1989
- Rupp, Gerhard: *Rhetorische Strukturen und kommunikative Determinanz, Studien zur Textkonstitution des philosophischen Diskurses im Werk Friedrich Nietzsches*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe deutsche Literatur und Germanistik 149, Lang, Bern/Frankfurt a. M./München
- Schlüpmann, Heide: *Friedrich Nietzsches ästhetische Opposition. Der Zusammenhang von Sprache, Natur und Kultur in seinen Schriften 1869-1876*, J. B. Metzler, Stuttgart, 1977
- Schmidt, Rüdiger: »Ein Text ohne Ende für den Denkenden«. *Zum Verhältnis von Philosophie und Kulturkritik im frühen Werk Friedrich Nietzsches*, in: *Monographien zur philosophischen Forschung, Forum Academicum* 219, Königstein/Ts. 1982
- Schrift, Alan D.: *Nietzsche and the Question of Interpretation. Between Hermeneutics and Deconstruction*, Routledge, New York, London 1990
- Scott, Charles E.: *The Mask of Nietzsche's Self-Overcoming*, in: *Nietzsche as Postmodernist. Essays Pro and Contra*, herausgegeben von C. Koelb, State of New York University Press, New York 1990
- Shapiro, Gary: *Nietzschean Narratives*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1989
- Shapiro, Gary: *The Rhetoric of Nietzsche's »Zarathustra«*, in: *Boundary* 8/2, State University of New York, 1980, S. 165-187
- Sloterdijk, Peter: *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986
- Sonoda, Muneto: *Zwischen Denken und Dichten: Zur Weltstruktur des »Zarathustra«*, in: *Nietzsche-Studien* 1, de Gruyter, Berlin/New York 1972, S. 234-246
- Stelzer, Steffen: *Der Zug der Zeit. Nietzsches Versuch der Philosophie*, in: *Monographien zur philosophischen Forschung*, 166, A. Hain, Meisenheim am Glan 1979
- Stingelin, Martin: »Moral und Physiologie«. *Nietzsches Grenzverkehr zwischen den Diskursen*, in: *Technopathologien*, herausgegeben von Bernhard J. Dotzler, W. Fink, München 1992, S. 41-58
- Stingelin, Martin: *Nietzsches Wortspiel als Reflexion auf poet(olog)ische Verfahren*, in: *Nietzsche-Studien* 17, de Gruyter, Berlin/New York 1988, S. 336-349
- Strong, Tracy B.: *Friedrich Nietzsche and the Politics of Transfiguration (Expanded Edition)*, University of California Press, Berkeley u.a. 1988
- Thomas, Hinton R.: *Nietzsche, Woman, and the Whip*, in: *German Life and Letters* 34/1, Oxford 1980
- Thomas, Veit: *Die Bedeutung des Leidens für den Menschen. Nietzsches Leidenskonzept einer tragischen Moderne*, in: *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 20, Bd. 251, P. Lang, Frankfurt a. M. u. a. 1988
- Vattimo, Gianni: *Jenseits des Subjekts (Al di là del soggetto)*, Milano 1985), aus dem Italienischen von S. Puntsher Rieckmann, Passagen, Graz/Wien 1986

- Villwock, Jörg: *Die Reflexion der Rhetorik in der Philosophie Friedrich Nietzsches*, in: *Philosophisches Jahrbuch* 89, Freiburg/München 1982, S. 39-55
- Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*, Leipzig 1907
- Wellbery, David E.: *Nietzsche – Art – Postmodernism: A Reply to Jürgen Habermas*, in: *Nietzsche in Italy*, herausgegeben von Th. Harrison, Stanford University 1988, S. 77-104
- Zunjic, Slobodan: *Begrifflichkeit und Metapher. Einige Bemerkungen zu Nietzsches Kritik der philosophischen Sprache*, in: *Nietzsche-Studien* 16, de Gruyter, Berlin/New York 1987, S. 149-163

Dank

Diese Arbeit verdankt sich nicht – wie vielleicht zu vermuten wäre – dem Tanz zum Takte der Musik, sondern beinahe alles der Lektüre und dem Gespräch. Aufrichtigen Dank für jede erdenkliche Art von Gespräch habe ich Herrn Prof. Ch. L. Hart Nibbrig (Universität Lausanne) zu erstatten, der diese Arbeit vom ersten Schritt bis zur fertigen Tanzfigur begleitet und immer offen diskutiert hat. Für genaue Lektüre und anregende Kritik dieser Arbeit danke ich Herrn Prof. Hans-Jost Frey (Universität Zürich) und Herrn Prof. Rainer Nägele (Johns Hopkins University, Baltimore). Dank habe ich aber auch Herrn Prof. Peter Utz (Universität Lausanne) zu sagen für ein gelassenes Gespräch alle Tage – Dank den Kolleginnen und Kollegen am deutschen Seminar der Universität Lausanne, namentlich Dr. Thomas Breymann, Dr. Peter Gasser, Dr. Daniel Müller sowie Dr. Michael Wirth für die gemeinsame Lektüre und Dank nicht zuletzt Ernst Kindhauser, der kritisch gelesen und korrigiert hat. Sie alle haben mich stets in Bewegung gehalten und zu neuen Wendungen angeregt.